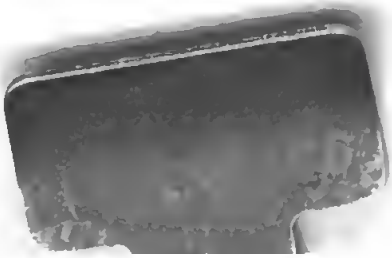
L. eleg. g. 181 fg



Digitized by Google

<36632918850013

<36632918850013

Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

des

Theaters in Preußen,

vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig

von

ihren ersten Anfängen

bis zu den

Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's.

Von

Dr. E. A. Hagen,
Professor.

Königsberg, 1854.
Gedruckt bei E. J. Dalkowski.

BIBLIOTECA
REALE
MONACENSIS

89 G

Digitized by Google

Als Vasari sein schönes Werk über die Künstler Italiens schrieb und nach Maaßgabe der ihm gewordenenen Kunde alle Kunst von Toscana her sich entwickeln ließ und zu ihr zurückführte, so fühlte der Stolz vieler Städte, die übergangen oder überhin in Rede gezogen waren, sich gekränkt und wetteifernd wiesen Gelehrte an verschiedenen Orten nach, wie auch ihre Heimat zum Bau der Kunst einflußreich mitgewirkt habe. Diesen particularistischen Erörterungen verdanken wir es großentheils, daß wir in umfassender Weise über die höhern Leistungen Italiens belehrt sind. Indem jene Erörterungen die Kenntniß erweiternd und berichtigend wesentlich zur Feststellung eines Ganzen beitrugen, verloren sie das Ansehn des Particularismus, der gelehrten Forschungen oft noch als Vorwurf angerechnet wird. In Erinnerung daran darf die Mühe nicht für verloren erachtet werden, die ich und andere Theaterfreunde auf die Ermittelung der geringfügigsten Umstände verwandten, unter denen die Bühne Preußens einen unscheinbaren Anfang nahm, den Lebenskeim groß nährte und blühte. Ja unsere Bühne blühte und um so schmerzlicher erscheint es, daß in der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" von Eduard Devrient über Königsberg und Danzig so gar wenig berichtet wird, obgleich unser Theater des Merkwürdigen nicht wenig darbietet. Die von der Familie Schuch geleitete Gesellschaft, die länger als irgend eine andere in Ehren bestand, leistete bei verhältnißmäßig geringen Mitteln Außerordentliches. Ihrer Geschichte fehlt es nicht an auf-

fallenden Zügen, die vor dem Verlöschen gesichert werden müssen. Als die Gesellschaft nicht mehr von Berlin her uns nur Besuche abstattete, sondern sich in unserer Provinz eingebürgert hatte, übernahm, da Schuch der Vater und sein Sohn den muthwilligen Jocusstab von der Weltbühne abgerufen niedergelegt, Felix Joseph v. Kurz eine Zeitlang die Mitdirection, der zuerst unter allen deutschen Schauspielern den Beifall der Kaiserin Maria Theresia errungen. Nachdem man sich an den Burlesken satt gelacht und längst ein Königsberger den Harlekin zu Grabe getragen, war es wieder ein Königsberger, E. F. Jester (wie Gottsched für die Erhebung des Theaters, wenn auch in anderer Weise, thätig) der dem lustigen Gesellen ans Leben ging und in Wien in der eigentlichen Geburtsstätte und dem Phönixneste die Kuckucksbrut für immer zerstörte. Neben einer Sängerin Baranius, der Sonntag ihrer Zeit, wirkte in jener Gesellschaft ein ebenbürtiger Schauspieler, Eckardt Koch. Nach ihm spielte den Hamlet der nicht minder berühmte Czechtitzky. Zu den Hamburger Coryphäen gehörten Schwarz und das Ehepaar Kühne-Lenz, die bei uns sich zur Meisterschaft heraufbildeten. Anschütz und Laroche in Wien haben bei uns ihre ersten Triumphe gefeiert. Mosevius gab unübertrefflich den Leporello in Breslau, wie er ihn vorher in seiner Vaterstadt Königsberg gegeben und wie hier, ward dort seine Gattin als unvergleichliche Constance gepriesen. C. Blum und Angely, die lange das Berliner Repertoire mit Novitäten versorgten, waren hier beliebte Schauspieler und Sänger.

Wenn es interessant ist, die Fäden zu verfolgen, die unsere Bühne mit dem theatralischen Gesammtwirken verbinden, so ist es nicht weniger die Betrachtung, wie andrerseits die Abgeschlossenheit der preußischen Bühne eine Eigenthümlichkeit zuwegebrachte, die das dankbarste Andenken verdient. Ihre Mitglieder waren ganz die unsrigen und sie bildeten unter sich eine durch vielfache Familienbande in sich geschlossene Genossenschaft. Daher eine Abrundung und ein Zusammenwirken in den Vorstellungen, die die größten Bühnen bei dem vornehmen Fremdenhun der Künstler nicht zu erzielen vermögen, daher das liebevolle, nie zu ermüdende Interesse, mit dem das Publikum das Kunststreben beobachtete, die

Entwicklung der Talente, die oft mehr als in einer Beziehung unter ſeinen Augen groß wurden. Was Franz Schuch d. ä., ſeine Söhne und Kindeskinder an der Spitze des Theaters geleiſtet, konnte die Hendel-Schütz, konnte v. Kotzebue, die das Steuer des leckgewordenen Bühnenſchiffs in Königsberg ergriffen, nicht erreichen.

Wie überall, ſo iſt das Theater auch bei uns ein anderes geworden und ehe noch die rauſchende Schnellkraft auf der Eiſenbahn ſich uns kundgiebt, glauben wir ihre Alles bunt durch einander würfelnde Wirkung wahrzunehmen.

Meine Liebe zum darſtellenden Theater wurde geſchwächt, als das Fremde und endlos Neue das Intereſſe aufregen ſollte, als ſich Gaſtſpiel auf Gaſtſpiel drängte, das, wenn es auch von Zeit zu Zeit Leben in die öde trauernden Hallen brachte, das Wohlthuende des Lebens, nämlich das Heimatliche, verbannte. So ſchließe ich dieſe Darlegungen mit den merkwürdigſten Gaſtſpielen meiner Zeit, eines Cärl Fiſcher und Ludwig Devrient. Nicht Alles verdanke ich eigner Anſchauung, eigner Forſchung. Wo ſich aber die Einbildungskraft ſo leicht an lebhaften Eindrücken entzündet, wie beim Theater, glaubt man vieles mit eignen Augen geſehn zu haben, was aus fremden Mittheilungen gefloſſen iſt.

An ſolchen hat es mir nicht gefehlt, die alle Geſtaltungen, die unſer Theater erfahren, mir klar vergegenwärtigen. Den aufrichtigſten Dank ſtatte ich Allen ab, die mich bei meiner Arbeit begünſtigten und mir einen Vorſchub leiſteten, wie er nicht leicht einem Schriftſteller zu Theil wird. Ich fühle mich verbunden für die Ueberſendung von kleinen Schriften, die vielleicht nur einmal exiſtiren, von rieſenhaften Stößen Comödienzettel, wie ſie nicht wieder vorkommen, von ſchriftlichen Bemerkungen, die aus Akten entnommen ſind. Vornämlich aber habe ich die ſeltene Liberalität des Hrn. Reg.-Sekretär Ad. Faber hier hervorzuheben, der viele Jahre hindurch neben ſeinem Vater, dem Herrn Archivrath Dr. Faber, auf dem geheimen Archiv arbeitend, bei entſchiedener Vorliebe für das Theater ſein Augenmerk auf Alles richtete, das darauf in alten und neuern Schriften ſich bezieht, der befreundet mit den vornehmſten der ältern Bühnenmitglieder die mündlichen Ueberlieferungen aufzeichnete, um mit

wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit und unverdroſſener Mühe ein ausreichendes Material zu einer Geſchichte des Theaters in Preußen ſich anzulegen. Alles dieſes iſt mir zu freier Benutzung übergeben worden. Die Urkunden, die ich zu einer Zeit, als ich mit dem Gedanken umging, die Geſchichte des ganzen deutſchen Theaters abzufaſſen, im geheimen Archiv auszugsweiſe mir anmerkte, liegen nun vor mir in ſauberen vollſtändigen Abſchriften chronologiſch geordnet und ich bekenne gern, daß ich damals manches Wichtige überſehn und daß ſelbſt zu dem Abſchnitt über die engliſchen Comödianten des 17. Jahrhunderts, dem ich eine beſondere Aufmerkſamkeit widmete, nicht unerhebliche Nachträge zugekommen ſind. Die peinliche Empfindung, die durch ſolche Vorarbeiten nothwendig beim Schreibenden geweckt werden muß, kann ich nur dadurch in etwas bekämpfen, daß ich mir beim Gebrauch die größte Genauigkeit auferlege und ſo einem mich ehrenden Vertrauen möglichſt zu entſprechen ſuche.

Erſte Abtheilung.

Die Anfänge des Theaters bis zur Zeit des Kurfürſten Georg Wilhelm.

Die Gaukler. Die Faſtnachtsſpiele. Die Schulkomödien. Die erſten Comödiantenbanden.

Wie man früher dichtete, als las und ſchrieb, ſo gab es auch früher Schauſpieler als Schauſpiele und Theater. Die Schauſpieler waren Anfangs Stegreifdichter und die abwechſelnde Bedeutung des Namens Schauplatz, der bald für den Raum der Spieler, bald für den Raum der Zuſchauer gebraucht wurde, mögte ſchon daſür ſprechen, daß urſprünglich Spielende und Schauende neben einander ſtanden. Die Joculatores, Pantomimi, Mimi, auch Histriones von den Chroniſten genannt, zogen einzeln und truppweiſe durch das Land und ſtellten ſich als gebetene oder ungebetene Gäſte ein, wo es für ihre Anſtrengungen einen Gewinnſt abwerfen konnte. Die Joculatores waren oft nur, was wir unter Jongleurs verſtehn oder noch allgemeiner, nach der deutſchen Umformung des Wortes, unter Gaukler, wofür wir in den preußiſchen Urkunden Gockler, Kogler, Kokeler leſen, wohl in der Regel gleichbedeutend mit Spielleuten, Tumelern *), Narren, Gecken, Kurzweilern, die in den Rechnungsbüchern zwiſchen dem 14. und 16. Jahrhundert vorkommen. Leute der Art pflegten das Volk auf dem Markt durch unzüchtige Leibesſtellungen zu vergnügen und wurden deßhalb, wie uns berichtet wird, im 11. Jahrhundert von einem Biſchof von Bremen entfernt. Sie werden durch feinere Künſte ſich eine Belohnung erbeutet haben, wenn ſie freudige Begebenheiten des Staates und der Familie mitfeiern halfen und mit aufdringlicher Zuthätigkeit in fremde Häuſer drangen. Als Rhapſoden verſtanden ſie ſich auf das Declamiren und nach einem glänzenden Siege der Sachſen über die Franken, im

*) d. i. Tummlern, wahrſcheinlich Equilibriſten. Einmal finden wir auch Taromann.

10. Jahrhundert, wurden von den Mimen die erſchlagenen Feinde in die Hölle declamirt*). Die Mimen durften bei Hochzeitsgelagen nicht fehlen. Die Fürſten beriefen ſie an ihren Hof und als großmüthige Geber — manchmal ließen ſie aber die unendliche Zahl uneingeladener Hiſtrionen ohne Speiſe und Geſchenk abziehn — verfügten ſie über ihre Leiſtungen, als wenn die Patronen ihre Herren und Gebieter wären. Es wird von Joculatoren des Kaiſers Ludwigs des Baiern geſprochen, bei denen wir wahrſcheinlich nur an ſolche zu denken haben, denen er beſonders wohlwollte. Im 14. Jahrhundert ſchickte ein Herzog von Kärnthen einen Joculator nach Augsburg, damit er die Feier einiger Hochzeiten erhöhte**). Das Schicken war wohl eine Gunſtbezeigung, welche ein Fürſt einer Stadt oder einigen Bürgern machte, vielleicht auch eine Empfehlung zur Entrichtung einer Gabe an den Künſtler. Aber auch ohne höhere Genehmhaltung verſchmähten ſie es nicht, die Tiſche der Bürger zu überfallen, wie in Deutſchland ſo auch in Preußen. In der der Stadt Marienburg von dem Hochmeiſter Winrich von Kniprode 1365 ertheilten Willkühr lautet eine Beſtimmung dahin, daß keine Bedeler (Fiedler, Spielleute) noch ſonſt allerlei begehrende Kympanie uneingeladen zu der Bürger Tiſch kommen ſollen. Auch das öffentliche Muſiziren ſolcher Künſtler wird beſchränkt. „Es ſollen, lieſt man, keine Pfeifer pfeifen nach der andern Glocke (nach der neunten Stunde) auf der Gaſſe oder vor den Häuſern***). Wenn man dieſe nur für herumziehende Muſikanten gelten laſſen will, ſo wiſſen wir, daß ſonſt Poſſenreißer in dem Hauptordenshaus ihr Weſen treiben, wie an anderen Höfen, denn trotz den erſten weltlichen Haushaltungen herrſchte dort ein verſchwenderiſcher Aufwand, der ſelbſt die vornehmſten Gäſte, Königinnen und Fürſtinnen, nichts vermiſſen ließen. Durch das Ordensſtatut wird den Kreuzrittern das Gaffenſpiel verboten, „das durch weltliche Hoffahrt zu des Teufels Dienſte

*) Vgl. Schmidt's Geſchichte der Deutſchen. Bd. II. S. 373. Bd. I. S. 180.

) v. Stetten Kunſtgeſchichte Augsburgs 1779 S. 527. Die Rechnungsangabe lautet: **Uni jaculatori quem dux Karinthiae misit civibus de quibusdam nupciis III th hatter. Das Geld iſt wohl nur als der verabreichte Zehrpfennig anzuſehn.

***) Voigt Geſchichte Marienburgs S. 527. 528.

getrieben wird" *). Und ſollte das „caſſeſpil," ſo finden wir es geſchrieben, nur Affenſpiel bedeuten, ein alter gangbarer Ausdruck für Narrenteiding, und nicht insbeſondere Schauſpiel, ſo giebt uns doch die Aufzählung der Spenden **), die an dieſen und jenen Eindringling zwiſchen den Jahren 1399—1410 verabfolgt wurden, den Beweis, daß die Joculatoren ſich in Marienburg zahlreich einfanden. Es wird eine Belohnung einem „Kokeler" gegeben, einem Sprecher, „der da ſang als eine Nachtigall" — er ahmte die Vogelſtimme nach, denn ein anderes Mal heißt es: „einem der da ſchrie als eine Nachtigall." einem „Spielmann, der mit dem Hirſche ſpielte", einem „Ruſſen, der mit einem Bären umzog." Die Gaukler und Muſiker kamen von fern und nah, ein „Liedſprecher aus Königsberg," „ein blinder Sprecher vom Rhein," der „Sprecher des Herzogs von Oels," „Hannos, der blinde Sprecher des neuen römiſchen Königs" nämlich Sigismunds. Sie nannten ſich nach den Fürſten, die ſie wohl ihrer Angabe nach geſchickt haben ſollten. So finden wir „des Herrn Spielmann von Mailand," „des Herrn Spielmann aus der Walachei", „der Königin von Böhmen Pfeifer", „Pfeifer des Königs von Polen." Als hochmeiſterliche Spielleute lernen wir dagegen „Paſternack und Henſel kennen." Luſtigmacher, die ſchon als luſtige Räthe angeſehn werden können, iſt „Hans Schlag-in-den-Haufen" von Böhmen, „Willam der Geck von Burgundia", dem der Hochmeiſter zur beſondern Auszeichnung ein koſtbares Schild, wahrſcheinlich das Werk eines Goldſchmids, verehrte. Ein Markgraf Albrecht von Brandenburg empfahl 1443 dem Hochmeiſter Ludwig von Erlichshaufen ſeinen Hofnarren ***).

Der Markgraf Albrecht I. und ſeine Nachfolger waren nicht minder freigebig gegen die herumſtreifenden Künſtler. In den Ausgabebüchern der herzoglichen Rentkammer, zwiſchen 1527—1612 iſt aufgezeichnet, was ein „Gaukler ſo vor der Tafel geſpielet",

*) Voigt Geſchichte Marienburgs S 62.

**) Im Treßlerbuch oder dem hochmeiſterlichen Kaſſenbuch auf dem geh. Archiv.

***) Der launige Geleitsbrief, den er dem einäugigen Ritter Hans von Cronach mitgab, in Voigt's Stilleben des Hochmeiſters in v. Raumer's Taſchenbuch I. S. 188. Ebendaſ. vergl. die Seiten von 180 ab

was der „niederländiſche Singer, ſo vor meine gn. Herrſchaft gegaukelt“ an Geld erhalten. Da von jetzt an Anordner der Comödien beſonders genannt werden und die Darſteller anderer Luſtbarkeiten in einem beſtimmten Fach ſich ausgezeichnet zu haben ſcheinen — vordem ließ der Spielmann einen abgerichteten Hirſch Künſte machen, der Sprecher einen Nachtigall-Geſang ertönen — ſo gehört es nicht hierher, wenn „Leinenläufer“ und „Leinenflieger“ auf einem Seil tanzen oder auf einem Seil vom Thurm hinabſtiegen, wenn die Kürſchner und die „Schiffskinder“ (Knechte auf dem Schiff) einen Schwertertanz anſtellen, wenn ein Gaukler Paviane tanzen läßt, wenn zu einem Feuerwerk Gegenſtände gemalt und vergoldet werden, wenn „etliche Geſellen an dem Tag der h. drei Könige für meiner gn. Frauen mit dem Stern“ ſingen. An die früher genannten Gaukler dürfte nur ein „Kurzweiler, der vom alten Hildebrand geſpielet“ angereiht werden, obgleich er erſt im J. 1611 auftritt.

Das Gewerbe, das die Leute treiben, galt von jeher für anrüchig. Sie wurden geſucht und gehegt von der einen Seite und von der anderen verfolgt und geächtet. Karl der Große nannte ihr Weſen infam und der Sachſenſpiegel erklärte die Gaukler für rechtlos.

Wenn wir uns von den Künſten der Joculatoren bei ihrer Flüchtigkeit und Vielfarbigkeit keinen beſtimmten Begriff zu machen im Stande ſind, ſo iſt es doch nicht unwahrſcheinlich, daß von ihren Theaterſpielen, wie man die vorher überlegten Effektmomente nennt (welche die extemporirten Reden unterbrochen haben werden) mancherlei ſich erhalten hat. Die Tradition des volksthümlich Komiſchen leidet, was namentlich aus der Geſchichte des Theaters erhellt, keine Stockung und, wie die Grundzüge des Komiſchen auf ihm über das geſchichtliche Alter hinausgehn, ſo treten ſie als unverlöſchlich auf den Brettern nicht ab, ungeachtet der Sucht nach beſtändigem Wechſel.

Was in der ſzeniſchen Welt als abgeſtorben gilt, erhält ſich in den Puppenſpielen, und hier nebeneinander, was mehreren Jahrhunderten angehört. In dem alterthümlichen Gepräge ihrer Darſtellungen ſind wir oft genöthigt, den Stempel der Echtheit anzuerkennen. Sie dürfen nicht übergangen werden, da von jeher die Bewegung der Figuren den rechten Ausdruck durch den Vortrag

der Dirigirenden gewonnen haben werden. Auf Puppenspiele verstand man sich schon im 11. Jahrhundert, denn in dem Schrift- und Bilderwerk der elsässischen Aebtissin Herrad von Landsperg finden wir unter den colorirten Federzeichnungen eine Action von zwei kleinen Figuren, die zwei Männer mit Schnüren handhaben. Auf dem Tisch, auf welchem die Marionetten mit Helm und Schwert bewaffnet, kampflustig gegen einander auftreten, stehen die Worte: In ludo monstrorum (!) designatur vanitas vanitatum *). Wir haben die kleinen Ritter als riesenhafte Recken zu denken, die ein volksthümliches Thema vorführen. Mittels der Fäden wurden durch die Puppenspieler Szenen des Volksbuchs verlebendigt, wie noch jetzt neben diesen Stoffen uns durch sie die Haupt- und Staatsactionen und die Hanswurstspiele ins Andenken gerufen werden **).

Am kurfürstlichen Hof in Preußen stellten sich Marionettenspieler am Ende des 16. Jahrhunderts ein, 1599 „ein fremder Mann, welcher die Historie vom verlornen Sohn figurenweis agirt," 1601 Jeremias Schmidt mit seinem „Poppenspiel."

Wer bei den Anfängen der Geschichte, wo es noch an Festland fehlt, sich den Wogen der Vermuthungen überläßt, könnte hier auf Vereinzeltes hinweisend die Meinung aufstellen, daß mehr als ein Jahrhundert vorher, ehe in Paris die Mysterien aufgeführt wurden (die Vorbilder weitschichtiger Religionsdramen in England und Deutschland) solche von den Rittern veranstaltet seyen, und zwar, um bei den Heiden die Kunde der biblischen Erzählung

*) Engelhardt Hortus deliciarum Tab. V.

**) Wenn dem Zahnbrecher Brioche in Paris nicht die Ehre gebührt, Erfinder der Marionetten zu heißen, so darf man aus dem italienisch klingenden Namen nicht folgern, daß Italien ihre Heimat seyn müsse. Der Bedeute Morio (bisweilen Morian), der in den alten deutschen Stücken, bevor es einen Hanswurst gab, in die Handlung eingreift und sie leitet, mag wohl die Benennung veranlaßt haben, wie jetzt die Figurentheater nach dem Hauptheiden Kasperle genannt werden. Die Italiener werden Anfangs, mit Beibehaltung der Stammwurzel, Morioneiten gesagt haben.

durch großartige Vorstellungen zu verbreiten; daß ferner neben den Festen, die in der Kirche eine szenische Anordnung erfordern, es in Preußen noch andere und besondere gab, die den chevaleresken Geist der Eroberer Preußens athmeten. — Bei den Lustorten des Namens Jerusalem neben den Burgen bewahrte der Orden sicher das Andenken an die Befreiung der Gottesstadt aus den Händen der Ungläubigen. Es sollen hier Schanzen aufgeworfen gewesen seyn und Knechte, die als die Feinde sie zu vertheidigen hatten, mußten sich — ob nicht etwa zur Fastenzeit? — von den Rittern aus ihnen vertreiben lassen, damit diese mittels des Lustgefechts spielend dem Eid genügten, Jerusalem zu erobern und einzunehmen *). Das Turnieren, mit dem die Fastenzeit gefeiert wurde, war wohl auch ein Spielgefecht. Lucas David berichtet 1370: Es „berufte der Hochmeister seinen Adel auf Fastnacht, ihm und den angekommenen Gästen zu Ehren zu Marienburg zu erscheinen und allda ein frei Tornieren und ander Ritterspiel zu üben." 1440 wurde die Fastnacht durch ein Freistechen um ein kostbares Kleinod gefeiert **). Was die erwähnten Mysterien anbelangt, so wissen wir zwar nicht von einer solchen in Preußen, doch da der dem Marienorden verwandte Schwertorden in Livland ein Stück der Art aufführte, so ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß die preußischen Chronisten (wenn es ihnen mehr am Herzen gelegen, über innere Verhältnisse Aufklärung zu geben) ähnliches auch von unserer Heimat hätten aufzeichnen können. Die Origines Livoniae mögen demnach eine Lücke ausfüllen helfen. „Zu den Mitteln, lesen wir in einer sich vielfach auf sie beziehenden Ab-

*) Bock, Naturgeschichte II. S. 538, konnte hier nur einer Tradition folgen, denn Schriftliches existirt nicht. Löschin, Beiträge zur Gesch. Danzigs III. 64, stimmt ihm bei, indem er ähnliches erzählt und von Jerusalem-Kapellen spricht, die mit Verschanzungen umgeben waren, damit die Ritter das Ordensgelübde scheinbar lösen könnten. Voigt Gesch. Marienburgs S. 151, Gesch. Pr. IV. S 75. spricht den Jerusalem's bei Königsberg, Elbing, Marienburg, Graudenz, Riesenburg u. s. w. das kriegerische Ansehn ab, obgleich namentlich das erste als eine noch zur Befestigung benutzte Anhöhe erscheint. Nach ihm enthielt ein solches Jerusalem ein Spital oder eine Kapelle mit dem heiligen Grabe. Die Nachricht von dem Abbruch einer solchen hat sich an keinem der Orte erhalten.

**) Vgl. Voigt Gesch. Marienburgs S. 63. mit Henneberger Ercler. d. Pr. Landtaffel S 270.

handlung *), durch welche man die Heiden für das Christenthum zu gewinnen suchte, gehörte auch eine geistliche Comödie, welche zu Riga auf offenem Platz aufgeführt und den Heiden, so gut es ging, verdolmetscht wurde (1205). In derselben kamen die Kriege Gideons, Davids, Herodes' und die ganze Lehre des alten und neuen Testaments vor" **).

Die Gaukler als Schauspieler standen dem Volk als etwas Fremdartiges gegenüber. Seitdem die Mysterien gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Paris gehalten wurden und ihre pomphafte Ungeheuerlichkeit sich über die ganze christliche Welt verbreitete, ging das Dramatische aus dem Volke selbst hervor und fand in ihm seine Erfinder und Darsteller.

In einem Theil der Fastnachtsspiele und Schulkomödien erkennen wir das Wesen der Mysterien wieder.

Die ersten geschriebenen Stücke finden wir unter den Schulkomödien und Fastnachtsspielen. Zu den Schulkomödien haben wir auch diejenigen zu zählen, welche von Studenten aufgeführt wurden und von den Fastnachtsspielen als Handwerkerkomödien haben wir diejenigen zu trennen, welche von Schulknaben und Studenten zur Fastenzeit dargestellt wurden.

Geschichte, Moral ***) und Scherz sind die dreifachen Bestandtheile aller dramatischen Spiele und bestimmen, je nachdem das eine oder das andere vorherrschend ist, drei Abtheilungen. In Paris wurden durch drei Klassen von Darstellern die Stoffe von einander gehalten und das Zünftige der Unterscheidung giebt sich noch heut zu Tage in der Bezeichnung von Trauer-, Schau- und Lustspiel zu erkennen. Bei einem Epos und Roman verräth es nicht der Titel, ob die Dichtung einen ernsten oder heitern Aus-

*) Töppen Die Deutschen in Livland in N P P B Bd. V. S. 411.

**) Auch diese Mittheilung wäre unterblieben, wenn der Chronist sie nicht darum für wichtig gehalten hätte, weil die Heiden bei dem vorgestellten Kampf erschreckt die Flucht ergreifen und nicht wieder zurückkehren wollten. Welchen Eindruck das Theatralische auf rohe Naturen hervorbringt, erfuhr die Peltheimin im 17. Jahrhundert. Die Gothländer fielen vor den Comödianten auf die Knie und beteten sie als Götter an. Löwe's Schriften. Bd. IV. S. 16.

***) Die oben angeführte Beischrift zu dem Bilde des ältesten Puppenspiels spricht schon für die didactische Richtung.

gang gewinnen werde. Es kann nicht fehlen, daß eine Gattung des Dramatiſchen in die andre hinüberſpielt. In den ſo genannten Myſterien knüpft ſich ſchon an den heiligen Namen der Auftretenden das moraliſirende Weſen und die Moral kann nicht auf die Hörer wirken, wenn nicht Humor und Spaß in die gehaltenen Partien verflochten iſt.

Die älteſte Geſellſchaft, die zu dramatiſchen Vorſtellungen ein Privilegium empfing, war die Confrerie de la Passion in Paris, die ihren Namen nach der vornehmſten Myſterie, der Paſſionsgeſchichte, erhielt. Auf eigens dazu errichteten, koloſſalen Gerüſten, die eine Seite des Marktes einzunehmen pflegten, wurden die Myſterien im Schutz der Geiſtlichkeit von einer Maſſe von Spielenden gegeben. Die terraſſirten Abtheilungen ſtellten Paradies, Erde und Himmel dar. Das Parterre für die Zuſchauer war das Steinpflaſter rings umher und die Fenſter und das Dach der Häuſer Loge und Galerie. Abwechſelnde Szenen, überraſchende Schauſtellungen wurden verlangt, wenn der ganze Markt in dem weitſchichtigen Religionsdrama Befriedigung finden ſollte. Das feierliche Auftreten Gott Vaters, Chriſti, der Jungfrau Maria und der Heiligen wurde durch das komiſche Treiben der Teufel unterbrochen. Was die Gaukler einzeln zum Beſten gaben, ſah man hier vereinigt; es wurden wilde Thiere vorbeigeführt, es wurden Taſchenſpieler-Künſte getrieben — bei der Hochzeit zu Cana ward das in Wein verwandelte Waſſer zum Koſten gereicht, es grünten die Stäbe Aarons, das Kopfabſchneiden war als ſtaunenswürdige Illuſion beliebt — es wurden Feuerwerke abgebrannt u. ſ. w. Die Myſterien, die außerordentlichen Beifall fanden, wurden in England und Deutſchland nachgeahmt. Ein ſpäterer Nachklang der impoſanten Schauſpiele verſammelt noch alle zehn Jahre 3—4000 Menſchen von nah und fern in dem baieriſchen Gebirgsdorf Ober-Ammergau. An hundert Perſonen geben hier das Leiden Chriſti in alterthümlicher Weiſe und erwerben reichen Dank und reiche Einnahme*). Neben den Myſterien wurden in

*) Nach dem Bericht der Dorfbewohner wurde das Stück 1634 zum erſten Mal gegeben, um nach einer Heimſuchung durch die Peſt die Gottheit zu verſöhnen. Wahrſcheinlicher iſt es, daß man im genannten Jahre eine alte Sitte wieder aufnahm in dem Glauben, durch Vernachläßigung der Feier ſich die Strafe jener Krankheit zugezogen zu haben.

Paris die Moralitäten gegeben, durch welche die Clercs de la Bazoche den Darſtellern der Myſterien Abbruch thaten, wenn auch von der didaktiſchen Tendenz, die ſie feſthalten mußten, von den allegoriſchen Geſtalten, die anſtatt der Heiligen auftraten, das Froſtige unzertrennlich blieb. Dort ſollte göttliche Weisheit, hier weltliche Klugheit gelehrt werden. Eine dritte Geſellſchaft in Paris wählte ſtatt der ernſten Betrachtung das Poſſenſpiel. Ihre Mitglieder gehörten verſchiedenen Ständen an und ſie nannten ſich **Enfans sans souci.**

Hier bewährt ſich, wie das Komiſche viele Jahrhunderte ſeine Wirkung bewahrt, während das Erhabene, Ernſte und Rührende oft ſchon nach Jahrzehnten bei veränderter, durch Zeit und Verhältniſſe beſtimmter Auffaſſung alle Bedeutung verliert. Die Myſterien und Moralitäten liegen als Antiquitäten in Staub vergraben, der Advokat Patelin dagegen, eine Farce, die im 15. Jahrhundert geſpielt wurde, iſt nicht vergeſſen. Von Frankreich ward ſie nach Deutſchland durch eine lateiniſche Uebertragung von Reuchlin verpflanzt und unter ſeiner Leitung 1497 als Faſtnachtsluſtbarkeit von Jünglingen aufgeführt *). Im 18. Jahrhundert noch gehörte das Luſtſpiel der Advokat Patelin auf den Bühnen zu einem der beliebteſten.

*) Die Comödie heißt **Scenica progymnasmata**, gedruckt zu Cöln 1527. 4. Das bedeutſame Bie, durch das ein betrüglicher Knecht nicht nur den Richter, ſondern auch den Advokaten, ſeinen Rathgeber, täuſcht, nimmt ſich im Lateiniſchen alſo aus:

Der Advocat Petruclus und der Knecht Dromo.

Petr. Fiat. Cave nil nisi bie respondeas,
Si quaero quae, tu redde bie atque aliud nihil.

Der Richter Minos und Dromo.

Min. Danistae quid respondendum putas? Dro.
Bie. Min Non votes calumniam inferre inprobe. Dro.
Bie. Min. Interrogatus vera ne negaveris. Dro.
Bie. etc.

Petruclus und Dromo.

Petr. Duos enim pollicitus es dare aureos:
Quos absque controversia merui probe.
Expecto des; dare vis Dromo? Dro. Bie.

Die Farce begegnet uns in Faſtnachtsſpielen des 15. Jahrhunderts. Die Poſſenreißer kommen nicht mehr aus der Fremde ins Land, ſondern es erzeugt ſie ſelbſt. Durch die Myſterien und ihre Nachbildungen waren die Teufel als unſaubere, ſchadenfrohe Unholde losgelaſſen, wie man ſie in den Kirchen auf den Gemälden mit dem jüngſten Gericht zu ſehn gewohnt war. Sebaſtian Brand durch ſein allverbreitetes Buch gab darauf den Narren das Uebergewicht. Das Narrenſchiff war 1494 „gedruckt zu Straßburg auf die Faſtnacht, die man der Narren Kirchweih nennt.“ Wie in Deutſchland betheiligte ſich in Preußen an ihrer Feier Vornehm und Gering.

Die älteſten Faſtnachtsſpiele, ſo ſcheint es, ſind im Freien dargeſtellt. Der Trupp der Feiernden gab ſie im Umherziehn, indem er an einzelnen Orten, wie vor dem Rathhauſe, ſtill hielt und die Stegreifdichtung durch einzelne eingelernte Verſe unterbrach.

Die Harmloſigkeit, die den Faſtnachtsſpielen eines Hans Roſenplüt und Hans Sachs den volksthümlichen Reiz verleiht, indem nur durch allgemeine Satiren allgemeines Lachen geweckt wurde, verloſch ſehr bald. Das unerwartet tragiſche Finale des erſten Faſtnachtsſpieles, von dem wir wiſſen, verfinſterte als böſe Vorbedeutung die nachfolgenden und bannte die Heiterkeit durch ſchwarzen Schatten. Das Anſtößige, das in der Verborgenheit des Hauſes, in der Abgeſchiedenheit des Kloſterlebens ſich begeben, wurde durch grelle Scherze zur Oeffentlichkeit gebracht und man ſieht, daß die wohlthuend italieniſche Friſche nicht wie nach Nürnberg nach dem Norden herüberwehte. Wenn Luther's Werk nirgend ſchneller und freudiger gedieh als da, wo der Ritterorden durch einen Gegendruck die Geiſtlichkeit niederhielt und die proteſtantiſche Freiheit anbahnte, ſo ward dadurch vollens das Gemüthliche der Faſtnachtsluſtbarkeit zerſtört. „In vollem Lauf mit vollen Segeln eilt das Evangelium nach Preußen“, ſchrieb Luther und das Folgende läßt uns in dem Faſtnachtsſpiel eines der vollen Segel erkennen. Das Lutherthum trat dem Papſtthum ſchroff in den dramatiſchen Ergüſſen der Bürgersleute entgegen und mit der Auguſtinerkutte ſchien die ſtolze Tiara fallen zu müſſen.

Ueber den angedeuteten Theil der dramatiſchen Kunſt belehrt

uns vornämlich der Mönch Simon Grunau. Wenn man es hier mehr als sonst in seinem Geschichtstraktat voraussetzen sollte, daß er sich Uebertreibungen zu Schulden kommen lasse, so kann man ihm diesmal nicht den Vorwurf machen, daß er fasele, da andere Schriftsteller uns Gleiches erzählen.

Die Reihe der Fastnachtsspiele — leider! läßt sich von keinem mehr als die Inhaltsanzeige geben — eröffne ich mit einer Angabe, die uns an Meistersängerei und Nürnberg mahnt. In den genannten Rechnungsbüchern, freilich erst im Jahr 1556, stoßen wir auf die Zeile: „4 Mark 30 Sch. einem Tuchmachergesellen, hat eine Singschul gehalten." Die Belohnung ist größer als da vor dem Markgrafen „etzliche Kürschner haben ein Spiel uf'm Saal gespielt" und so haben wir auch wohl dort an eine Zahl recitirender Sänger zu denken, wenn überhaupt die Deutung recht ist.

„Anno 1440 hat der Teufel auf die Fastnacht an vielen Enden viel Unlust angericht", sagt Henneberger, nämlich in Marienburg, Elbing und Thorn. Am letzten Ort hatte man zur Feier der modernen Saturnalien die beliebte, vielfach dramatisirte deutsche Volkssage vom Jungbrunnen*) gewählt. Demnach trieben einige Gesellen mit vorgebundenen Larven auf der Straße mit alten Weibern ihren Spott. Ein Bauer kam daher, der seine alte Mutter auf dem Wagen hatte. Da diese von den Spielteufeln, wie sie Simon Grunau nennt, gefoppt und geängstigt wurde, so griff der Bauer zum Dreschflegel und bewillkommte den einen dermaaßen, daß er todt zu Boden stürzte. Es entstand da das Sprichwort: „Es währet lang, ehe alte Weiber jung werden, ehe dies geschieht, müßten alle Teufel erschlagen seyn" **).

*) In den Ausgabebüchern der Rentkammer in Königsberg liest man unter 1541—1542 „1½ Mark den Gesellen, die das Spiel für meine gn. Herrschaft gespielet haben, die alten Weiber jung zu machen." Der Jungbrunnen wurde später oft als Comödie und Ballet gegeben. Die Spiegelberg-Dennersche Truppe führte ihn als Nachkomödie auf und ließ die Verse auf den Zettel setzen:

Wer eine Alte hat, der bring sie heut zu mir,
Ich stelle sie zur Lust in der Comödie für.

**) Erclerung der Landtaffel S. 456. Als die Sache dem Gericht hinterbracht war und man den Erschlagenen aufhob, fand man in der Larve und den Kleidern — nur stinkende Asche.

Vorfälle, die zum Stadtgespräch geworden, wurden von den Faſtnachtsſpielern ausgebeutet, ſo in Danzig, wo 1525 bei der Abweſenheit eines Bürgers ſein Eheweib ſammt der Tochter und dem Geſchmeide davonlief und, von der Mutter aufgenommen, nicht mehr zurückkam. „Dies Kind-Nehmen, ſagt Henneberger, faßten die jungen Geſellen und machten ein Faſtnachtsſpiel auf dem Markt daraus" *). Die Verhöhnung der Geiſtlichkeit war an der Tagesordnung und Simon Grunau ſpricht ſeinen Unwillen darüber aus. „Es war ärgerlich anzuſehn die Weiſe und noch mehr anzuhören die Reime: denn alles, was man konnte erdenken, übete man mit Worten und Werken wider Pfaffen, Mönche und Nonnen." Kein Wunder, daß es auch hier an einem blutigen Nachſpiel nicht fehlte und an traurigen Wirren. Einſt ſangen drei Ordensritter dem Pfarrherrn in Elbing die Reime vor von Pfaffen, Affen, ungeweihten Bachanten. Der Kaplan war dabei. Dieſer von hitziger Natur erwidert den Schimpf, es kömmt zur Schlägerei und einer der Beleidiger verliert die Naſe. Der Komthur läßt den Caplan in der Kirche einfangen und einſperren, der Biſchof ſpricht darüber den Bannfluch aus, aber die Obrigkeit, die mit dem Orden gut ſteht, bedeutet die Mönche und Pfaffen, daß, wenn ſie nicht aus dem Thor gejagt ſeyn wollten, trotz dem biſchöflichen Verbot ihr Amt zu halten hätten, wie vordem. Obgleich ſich der Hochmeiſter ins Mittel legt, ſo wird dem Caplan erſt Freiheit gegeben, nachdem 100 Goldgulden für die abgeſchlagene Naſe erlegt ſind. Dies begab ſich 1440 **).

In Elbing ward ein Pfaff dem Gelächter preisgegeben, der es mit einem Weibe hielt. An einem Ort ſah man fünf Paar Pfaffen vor einem Pfluge gehen und, welches Feld ſie beſtellten, erkannte man an den nachfolgenden Nonnen mit Kindern auf dem Arm. Ueber die Maskirung mit der grauen Kappe, ſo lieſt man, ſchüttelte ſich mancher Bauch vor Lachen. Noch gehäſſiger wurde das Weſen, als römiſch und lutheriſch geſinnte Parteien in der Faſtenzeit ſich an einander rieben.

In Elbing hatte der Bürgermeiſter die unbrauchbar gewordenen Kirchenkaſeln verkauft, um mit dem Erlös — ſeine Schul

*) Henneberger S. 89.
**) Ebend. S. 113.

den zu bezahlen. Das ward ruchbar und zur Fastnacht ward der Trödel mit dem Kirchengut auf dem Markt vorgestellt und, wie sich erwarten läßt, dem Rathhaus gegenüber.

In einem Fastnachtsspiel trat einer als Prediger auf und rief: „O Gott du weißt, daß unsere Pfaffen uns verrathen, Gott füge es, daß sie im Jahr alle mögen ertränkt seyn." Die Obrigkeit bemächtigte sich des kecken Redners, aber, wie Simon Grunau sagt, nur zum Scheine, denn nach kurzer Zeit ward er wieder freigelassen. Derselbe Chronist erzählt von zwei auffallenden Fastnachtsspielen, die 1522 in Danzig und Elbing dem Publikum vorgeführt wurden, „Die Elbinger, heißt es, hatten einen grauen Mönch, hinter dem stunden die Teufel, die bliesen ihm ein, wie er den Ablaß- und Gnadenbrief verkaufen sollte. Als sie vor das Rathhaus kamen, da gab der Spiel-Luther das Urtheil über den Ablaßprediger, man sollte ihn ersäufen, aber er entlief. Darum vertrieben andere den Luther und es ging lächerlich zu." Die welterschütternde Farce, die im Jahr 1527 in Rom *) gegeben wurde, wurde in Preußen schon früher gespielt. Der Maler Michael (Schwarz) in Danzig, ein Mitglied des Artushofs, veranstaltete mit den Reinholdsbrüdern eine Komödie, in der ein Spielpapst, ein Spielkaiser und Luther auftraten. „Der Papst und die Seinen brauchten solche Stücke im Spiel, wie bei den Katholischen üblich. Sobald Luther das sah, schrie er wider solchen Handel: ob das evangelisch wäre? Bei diesem Geschrei versammelte sich ein Haufen, die verbrannten Bücher und zeigten mit Fingern auf den Papst und ein jeder sagte seine Reime auf die Geistlichen. Der Spielpapst bannete Luthern, solches that ihm auch Luther hingegen." Dies Spiel war künstlich angericht, auch sehr lächerlich, aber spottlich auf den Papst", dennoch sah man, wie der Teufel zuletzt mit Luthern abfuhr **). Der Maler ward verbannt. In Königsberg, wie in einem Manuscript daselbst im geh. Archiv vom Jahr 1524 erzählt wird, machten die Bürger unter sich ein wunderliches Spiel von Luther wider den Papst, darinnen des

*) R P P B. Bd. VIII. S. 190.

**) Hirsch Die Ober-Pfarrkirche in Danzig I. S. 262. In dem Spottgedicht, Beilage S. 15. werden die Theilnehmer genannt und das blutige Strafamt geschildert, das der polnische König vollziehn ließ.

Papſtes, ſeiner Cardinale und ganzen Anhangs Büberei genugſam angezeigt, luſtig anzuſehen. Die grauen Mönche gingen zum Herrn Hauskomthur, kläglich bittend, das ärgerliche Spiel abzuthun, die Anfänger deſſelben zu ſtrafen oder ja nicht öffentlich zu ſpielen, boten auch dem Orden viel Geld. Sie wurden aber abgewieſen, "denn man könnte den Bürgern ihre gewöhnlichen Faſtnachtsſpiele nicht verbieten" *).

Die Stadttheile Königsbergs, die das Handelsintereſſe von einander trennte, wurden jetzt noch mehr durch die verſchiedenen Religionsanſichten entfremdet, ſeitdem der Wittenberger Prädicant, wie die Gegenpartei den Dr. Brismann nannte, im Dom das gereinigte Evangelium predigte. Die Stadttheile fanden ihre Luſt daran, durch Faſtnachtsſpiele von entgegengeſetzter Tendenz ſich zu befehden. „So hatten ſie (1523), ſagt der oft genannte Chroniſt, ein zumal köſtlich Spiel angerichtet, die eine Stadt von den Cäremonien nach lutheriſcher, die andere von den Cäremonien nach römiſcher Weiſe. Es war auch ſo merklich angericht, daß, wenn es wäre öffentlich geſpielet worden, ſo hätten entweder die Lutheriſchen oder die Römiſchen überhand genommen" (etwa: im Handgemenge den Kürzern gezogen).

Auch nach fünfzig Jahren beſtand kein friedfertiges Verhältniß zwiſchen den Bürgern der drei Städte Königsbergs. Am 6. Febr. 1578 wurden drei bibliſche Stücke von ihnen aufgeführt, nämlich vom Paradies, vom reichen Mann und dem Lazarus und vom Tobias mit ſeinem Sohn. Sie würden hinter einander an verſchiedenen Tagen gegeben worden ſeyn, wenn nicht die Kneiphöfer es den Löbenichtern und Altſtädtern abgeſchlagen hätten, auf ihrem Hof zu ſpielen, unter dem Vorgeben, daß bei der uneinigen Geſinnung es zum Streit kommen würde, wenn ſie zuſammenkämen **).

Aus der Wahl der bibliſchen Stücke haben wir zu folgern, daß man befliſſen war, den Faſtnachtsſpielen einen ernſteren, heiligen Charakter zu geben und daß die Bühnen, deren ſolche Darſtellungen bedurften, in den Junker- oder Artushöfen, gewöhnlicher

*) Meckelburg Pr. Chronik des Joh. Freiberg. S. 164.

**) Aus Gregor Möller's Annalen in Acta Bor. II. S. 842.

aber in den Remtern oder Gemeingärten, den Verſammlungsörtern der Kleinbürger, aufgeſchlagen wurden.

Die regelmäßigen Faſtnachtsſpiele wurden nicht von einem Verein ins Werk gerichtet, der zu dem Ende ſich bildete, ſondern der bereits beſtand. In den Herbergen der Brüderſchaften fanden ſie ihr rechtes Gedeihen.

Die älteſten Nachrichten über die innere Einrichtung in Bezug auf dramatiſche Luſtbarkeiten enthält die Geſchichte der Zirkeler in Lübek. Die Geſellſchaft nannte ſich ſo nach dem Attribut ihrer Schutzpatronin der h. Katharina, deren Rad oft mit dem Zirkel verglichen wird. Die Zirkeler erkohren ſich jährlich ihre Faſtelavensdichter und beſtellten ihre Burg, d. i. Schauburg oder Theater. 1458 wird ſie genannt, in welchem Jahre ſie während der Vorſtellung zuſammenſtürzte. Da ſich damals auch Frauen auf ihr befanden, ſo erſehen wir daraus, daß zu dem Theater der Zuſchauerraum gehörte, denn die Spielenden waren damals überall Männer. Der Dichter war zugleich der Regiſſeur. Ihm ſtand es frei, den Geſellſchaftsmitgliedern, wenn er ſie als Spielende in ſeinem Stück benutzen wollte, den Tanz zu verbieten, er ließ ſich von den Schaffnern das Theater „mit aller Tobehorunge" überantworten *).

In der Art wird, wie überall, ſo auch in Königsberg das volksthümliche Schauſpielweſen angeordnet geweſen und ebenſo gehalten ſeyn, wenn es den Handwerkern vergönnt war, vor den Markgrafen auf dem Schloß zu ſpielen.

Wie ſchon in dem zuerſt erwähnten Stück der Larven Erwähnung geſchieht, ſo war wohl vornämlich der Eindruck, den die Erfindung machte, von Verkleidung und Mummerei abhängig. Das Coſtüm mag ſich eben ſo wunderlich ausgenommen haben, wenn die Spielenden in Pracht und Herrlichkeit, als wenn ſie als Adam und Eva im Stande der Unſchuld erſchienen. Die Koſten übernahm bisweilen in Königsberg die fürſtliche Herrſchaft. Wenn Mummenkleider laut den Ausgabebüchern „von Danzig anhero" gebracht werden, wenn der Maler Hans Bleſch den Auftrag erhält „zehn Mummenkleider zu vergolden und zu verſilbern," ſo

*) Liſch Jahrbücher der mekl. Geſch. Bd. X. S. 72, 74, 78, 83. In Amſterdam heißt das Theater Schauburg.

iſt es kaum anzunehmen, daß ſie die allerhöchſten Perſonen ſelbſt angelegt haben. Aus einer Angabe ſcheint hervorzugehn, daß die poſſirlichen Reiter auf eignen Füßen, wie ſie noch jetzt auf Polterabenden umhertrotten, die Faſtnachtsſcherze erhöhten. Der Reiter ragt nämlich als Büſte aus dem Geſtell hervor, auf dem er zu ſitzen ſcheint, vor ihm federt der Pferdekopf, hinter ihm wallt der Pferdeſchweif und die Schabracke bis zum Boden reichend verdeckt die Füße. Auf einer Abbildung des Schembartlaufens in Nürnberg, eines von Karl IV. eingeſetzten Faſtnachtsfeſtes der Metzger, das im 15. Jahrhundert gehalten wurde, bewachen ſolche barocke Reiter den Platz, auf dem maskirte Tänzer allerlei Gruppen bilden *). Nach einem Ausgabebuch wurden 1612 gezahlt „4 Mark vor 2 Pferdeköpfe zu ſchnitzen, ſo der Heerpauker und Springer zu ſeiner Uebung braucht.“ Die höchſten Herrſchaften pflegten dem allgemeinen Vergnügen nicht unthätig zuzuſehn. Auf einer Hochzeit im Hauſe des Burggrafen in Fiſchauſen heißt es von Markgraf Albrecht Friedrich, der hier den verhängnißvollen Trunk empfing: „Fürſtl. Durchl. iſt ſelb Zwölfen Mummen gangen, ſind ſchwarz, weiß und gelb gekleidet geweſen“ **). Unter den Ausgaben von 1607 leſen wir: „3 Mark 15 Sch. meinem gnädigen Herrn zur Mummerei und Mummenſchanz,“ 1612 „192 Mark 57 Sch. Vor allerlei Seidenzeug, Larven und anderes zu ſechs Mummenkleidern“ ***).

Die Freiheit der Faſtnacht und die Handwerker-Luſtbarkeiten, ehe man ſie ganz aufhob, ſcheinen im 17. Jahrhundert beſchränkt

*) Mayer Nürnbergiſches Schembartbuch. Nürnberg 1831. Auch hier iſt die Pracht der Anzüge oft nur Malerei.

**) Acta Bor. II. S. 89.

***) Aus der Schilderung, die ein gewiſſer Johann Schiltie 1548 von dem bei dieſer Gelegenheit getriebenen Aufwand am kaiſerlichen Hof in Wien entwirft, erſehen wir, wie fürſtliche Perſonen das Feſt begingen. Es „iſt gebräuchlich, daß man zur Faſtnachtszeit Mummereien hält, ſeltſame Kleidung und verſtellte Bärte anlegt und ſich unkenntlich macht, ſo zu andern Fürſten geht, tanzt, ſpielt und zuletzt ſich zu erkennen giebt. Dieſe Kurzweil dauert gegenſeitig ohngefähr einen Monat lang mit Eſſen, Trinken, Tanzen und Spielen, über die halbe Nacht. Die Faſtnachts-Kleidungen werden ſehr zierlich von Sammt, Silber und Goldſtück gemacht, worauf jährlich zum wenigſten 1000 Thaler gehen.“ Faber Pr. Archiv III S. 26.

zu seyn. Im J. 1611 bedarf es in Danzig einer Erlaubniß des Rathes, da die Kürschner Comödie spielen wollen *).

Die Schulkomödien, in denen der Ernst, wie dort der Scherz vorwaltet, bieten uns ein reicheres, aber wahrlich nicht fruchtbareres Thema.

Die Brüderschaften und die größeren Vereine waren in der katholischen Zeit zu gemeinsamen Andachtsübungen verbunden. Zu ihnen zählte man auch wohl die Darstellung der Mysterien. Die Schule als Körperschaft fühlte demnach eine innere Aufforderung, einzelne Heiligentage feierlich in der Art zu begehn, wenn nicht schon die Kirche als Mutter sie dazu veranlaßte. Ja fast scheint es, daß diese die abgelegten Requisiten ihr gleichsam übergab, um das im Kleinen auszuführen, was sie einst im kolossalsten Maaßstab zur Anschauung gebracht hatte. Vor allem lag es der Schule ob, das Gregoriusfest zu feiern. Am Todestage des Papstes Gregor des Großen, der am 12. März 604 starb und den Ruhm eines Vaters der Schulen hinterließ, wurden lange vor Melanchthons Zeit, des vermeintlichen Feststifters, in den Schulen Feierlichkeiten veranstaltet. Gregorius, verstümmelt Greger, wurde das silberne Zepter genannt, das dem langen, durch die Hauptstraßen einer Stadt sich bewegenden Zuge vorausgetragen wurde und auch der Zug selbst. Die Schüler zeigten sich bisweilen sogar zu Pferde. Möller in seinen Annalen Königsbergs hat zum J. 1571 aufgezeichnet: „Im März hat man nach alter Gewohnheit, aber itzt viel stattlicher mit dem S. Greger umhergeritten, die Altstädter mit 18 Pferden wohl geputzt und die andern (zu Fuß) mit weißen Hemden, Ketten und Gürteln behangen, die Löbnichter mit 20 Pferden und jeder von den Fußgängern eine Fahne in der Hand, deßgleichen die Kneiphöfer mit ihren Fahnen, aber weniger Pferden. Sind ins Collegium gezogen und haben sich vor dem Herrn Bischof bewiesen, darnach zu Schloß vor meinem Herrn. Diese Pracht hat in drei Jahren so zugenommen, da es zuvor schlecht und recht gewesen" **). Der Festzug gewann oft durch das Costüm ein theatralisches Ansehn. Man sah unter den

*) Löschin, Gesch. Danzigs. I. S. 409.
**) Erl. Pr. I. 51.

Schülern Apoll mit den Musen, die sieben freien Künste, Bischöfe, Feldherrn u. s. w. Auf der Spitze des Zepters prangte eine Minerva oder eine andere passende Figur, an ihm klirrten kleine Schilder mit Emblemen und Inschriften, hier neben einem Christuskopf Sinite parvulos ad me venire, dort neben einer Palme mit einer Schlange Virtutis comes invidia. Der Zug begab sich aufs Schloß, stimmte lateinische Gesänge an und erfreute sich einer gnädigen Aufnahme *). Wegen der Geschenke, die die Schüler von den Einwohnern empfingen, ward schon im 16. Jahrhundert die Bestimmung getroffen: „Der Gregorius soll außerhalb seines Kirchspiels keine Stadt zu besingen besuchen," doch durfte jede Schule der Herrschaft auf dem Schloß ihre Ehrfurcht bezeigen. — In Preußen waren die Gregorius-Züge längst eingestellt als man 1650 auf die Abschaffung antrug. — Am Gregoriusfest, das, wie es scheint, noch zur Fastenzeit gezogen wurde **), pflegten Komödien von den Schülern aufgeführt zu werden, so in Königsberg 1549 ein Stück vom verlornen Sohn.

Schon zu Luthers Zeit waren die Schulvorstände über die Ersprießlichkeit oder Schädlichkeit der Schulcomödien nicht einverstanden. Als man es anstößig fand, daß ein schlesischer Schulmeister eine Comödie von Terenz wollte aufführen lassen und Dr. Cellarius Luthern fragte, ob dergleichen zulässig sey, sprach sich dieser die daraus für die Schuljugend fließenden Vortheile erwägend in den Tischreden also aus: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Büberei darinnen seyn, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches

*) Pisanski, Vom Gregoriusfest der Schule. Königsb. 1786. Die drei Zepter aus seiner Zeit waren 1624, 1631 und 1641 gearbeitet. Die daran hangenden Schilder (solche Schilder neben Medaillen mit Oesen zieren den Willkommbecher in den Handwerkerherbergen, damit, wer ihn trägt, sich durch das Schütteln bemerkbar machen könne) sind sämmtlich mit ihren Figuren beschrieben. Der Gregoriuszepter hatte sich im Löbenichischen Gymnasium bis 1848 erhalten, in welchem Jahre er als patriotische Spende dem Staatshaushalt geopfert wurde.

**) Neben dem Namen einer Schulkomödie steht in den Ausgabebüchern: „In der Fastenzeit zur Zeit des Gregorii."

fürwenden und um der Urſache willen verbieten wollen, daß ein Chriſt nicht ſollte mögen Comödien leſen und ſpielen." Noch mehr redet Luther den dramata sacra das Wort als einem trefflichen Bildungsmittel für die Jugend zur Einprägung heiliger Grundſätze und nach den Vorreden zum Buch Judith und Buch Tobiä iſt er nicht der Meinung entgegen, daß die Geſchichte von Judith und Tobias allegoriſch moraliſche Dichtungen ſeyen, die die Juden dramatiſch dargeſtellt hätten: „mag ſeyn, daß ſie ſolche Gedichte geſpielet haben, wie man bei uns die Paſſion ſpielet und andre heilige Geſchichte, damit ſie ihr Volk und die Jugend lehrten als in einem gemeinen (allgemein verſtändlichen) Bilde oder Spiel Gott vertrauen, fromm ſeyn und alle Hülfe und Troſt von Gott hoffen in allen Nöthen." „Und iſt zu vermuthen, daß ſolcher ſchöner Gedichte und Spiele bei den Juden viel geweſt ſind, darinnen ſie ſich auf ihre Feſte und Sabathe geübt und der Jugend alſo mit Luſt Gottes Wort und Werk eingebildet haben, denn ſie haben gar treffliche Leute gehabt als Propheten und Sänger, die Gottes Wort auf allerlei Weiſe getrieben haben. Judith giebt eine gute ernſte tapfre Tragödie, Tobias eine feine liebliche gottſelige Comödie. Es redet alles in Tobiä Perſon, wie die Perſonen im Spiel zu thun pflegen" *).

Ueber das Heil und Unheil, das aus den Schulkomödien entſpränge, wurde Jahrhunderte hin- und hergeſtritten. Jede beinahe, die im Druck erſchien, enthielt im Vorbericht eine Vertheidigung, in welcher alles Ueble, das man dem Schulactus zuſchreiben wolle, nur den Verfaſſern und Anordnern zur Laſt gelegt wird. Ein Rector in Görlitz in der Vorempfindung des Spruches: „Ueberall wo die Kunſt gefallen, da iſt ſie durch die Künſtler gefallen!" war der Meinung, daß Schauſpiele keinen Vorwurf verdienten, würden „ſie nicht von gemeinen und herumſchweifenden Perſonen an den Tag gegeben." Ohne Zweifel wären die Gegner durchgedrungen, wenn nicht die Rectoren in der Mehrzahl zu einer hartnäckigen Behauptung des Feldes ſich gedrungen ge-

*) J. G. Hamann, Sämmtliche Schriften Bd. II. iſt auch den Schulkomödien nicht abhold, wenn alle Rollen, für Schüler zugeſchnitten ſind und er hält dafür, daß es nicht außer dem Bereich eines Dichters liege, die Pflichten der Erziehung wahrzunehmen.

ſehen hätten, um nicht eine Einnahme einzubüßen. Wie gern würden ſie ſonſt in den meiſten Fällen auf die Ehre verzichtet haben, für die Schüler ein ſchülerhaftes Drama abzufaſſen und einzuüben zur Verkümmerung der Tage, die zur Erholung vom ſauern Amte beſtimmt waren. Welch ein ſchweres Stück Arbeit übernahmen ſie mit einem Stück, wenn ſie wie der Zittauiſche Rector Chriſtian Weiſe († 1708), der an der Spitze der Schulkomödien-Dichter ſteht, ans Werk gingen. Es erſchien ihm als Nothwendigkeit, daß wo möglich alle Kinder an dem Ehrentage beſchäftigt wären und jedes in einer ſo dankbaren Rolle aufträte, daß ſie ihm als Hauptrolle erſchiene; dazu kam noch, daß er den Charakter der Perſonen dem Naturell anzupaſſen ſuchen und auf die Söhne vornehmer Eltern beſondere Rückſicht nehmen mußte *).

Die Rectoren traten in einen nicht ehrenwerthen Wettſtreit, um durch Darſtellung von Comödien einen dem andern zuvorzukommen und den Gewinn vorweg einzuziehn, denn die Bürgerſchaft, der Magiſtrat und die Vornehmen pflegten zur Entſchädigung der Mühe ſich dankbar gegen Lehrer und Schüler zu erzeigen. Der Rector der altſtädtſchen Schule in Königsberg Bilang führte 1581 in einer Beſchwerdeſchrift wegen ſeines geringen Einkommens folgendes an: „Laut ſeiner Beſtallung ſolle er jährlich eine Komödie agiren, davon er etwas haben könne. Er habe ſchon angefangen und faſt die Perſonen ausgetheilt, es käme ihm aber zu Ohren, daß der deutſche Schulmeiſter (der Vorſteher einer nicht lateiniſchen Schule) auf dem Holzthor auch eine agiren will.“ Er bittet, daß, weil es ſein „merklich Accidens ſeyn

*) In einer mir vorliegenden Schulkomödie: „Eudocia“ die in Liegnitz vom Prorector Portmann 1753 gegeben wurde, ſind 40 Schüler als agirende Perſonen genannt. Auf ihrem „gewöhnlichen Schultheater“ war der Platz ſehr enge, dennoch wollen ſie „einigen geneigten Gönnern und Freunden, die den Agirenden mit Beſcheidenheit ausweichen, das Plätzchen hinter den Szenen gar gerne gönnen,“ bitten aber „Kinderwärterinnen und Bedienten davon abzuhalten, daß ſie in den Vorſtellungen Hinderniß machen.“ Es wird „mit Schlag 2 Uhr angefangen. Dahero erſuchen ſie alle, ihre Gegenwart zu beſchleunigen, damit die agirenden Perſonen nicht ſo gar lange unter dem Zwange der Kleidung ſchmachten dürfen.“ Aus dieſem erſieht man, wie abhängig die Feſtgeber von den zuſchauenden Gönnern waren, wie ſehr es ihnen darauf ankam, ſich deren Gunſt zu verſichern.

ſoll," es höhern Orts dem Schulmeiſter verboten werde *). Bei Gelegenheit der 1585 angeſtellten Schulviſitation machten die Schulherrn derſelben Lehranſtalt die Eingabe, daß es als ein Vorrecht der lateiniſchen Schulen ſollte beſtimmt werden, Komödien darzuſtellen, denn es wäre billig, „die Actio Comoediarum den lateiniſchen Schulen allein zu belaſſen, weil ſie ihnen für eine Hülfe ihrer Unterhaltung gerechnet wird und den Knaben, ſo ſtudiren wollen, überaus nöthig und nützlich ſind, daß ſie kühne werden und artig für Leuten wiſſen zu reden." Im abſchlägigen Beſcheid heißt es, daß der Nutzen nicht ſo gar groß ſey, „denn es ja unläugbar, daß die Knaben mit ſolchen Comoediis viel in den Schulen verſäumen." In Danzig und zwar im J. 1601 wurde beim Rath darauf angetragen, „dem Unfuge, der in den Schulen mit den Komödien getrieben wird", Einhalt zu thun **). Die Liebe an derlei Vergnügungen von Seiten der Eingeladenen und die Ausſicht auf Belohnung von Seiten der Feſtgeber überwog die Stimmen, die auf Abſtellung drangen.

Im Auftrage des Markgrafen Albrecht wurden aus der Rentkammer den Rectoren für die Komödien, gewöhnlich ſind ſie namentlich aufgeführt — 1½ bis 10 Mark, ausnahmsweiſe 30 Mark gezahlt. In dem Geſchenk theilte ſich nach Verhältniß der Anordner und die darſtellende Jugend.

Reuchlin beſchenkte die jungen Leute, die ſein genanntes Luſtſpiel aufführten, mit goldenen Ringen, die Schuljugend im 16. Jahrhundert empfing als Erinnerung an den glücklichen Erfolg ihrer Leiſtung eigens dazu verfertigte Münzen, wenn man von einem Beiſpiel auf das Beſtehn einer Sitte ſchließen will. Der Rector Thomas Rohtus in Elbing ***) ließ 1595 eine Komödie

*) Liedertſche Excerpta die Schulen in Altſtadt, Kneiphof und Löbenicht betreffend im geh. Archiv. Man hatte Grund, den Schulmeiſter auf dem Holzthor ſcheel anzuſehen, denn 1579 empfing er für eine Komödie 15 Mark, während man etliche Jahre vorher mit dem Schulmeiſter im Löbenicht ſich durch 8 Mark abfand. Der Spielunternehmer wird Actor genannt. In einem Stück von 1555 die Erklärung: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, weil man agiret, ordnet und ſchafft." Gottſched's Nöth. Vorrath zur dram. Dichtkunſt. II. S. 212.

**) Löſchin, Geſchichte Danzigs. I. S. 367.

***) Als Horatius Prussicus gefeiert, verſuchte er ſich auch kraft ſeines Amtes in

Naeman (nach 2 Kön. 5, 6) aufführen. Die Schüler, die die Hauptpartien ausführten, empfingen Schaumünzen. Die für den Deuteragoniſt und den Tritagoniſt enthalten in der Inſchrift der Vorderſeite die Veranlaſſung und das Datum und auf der Rückſeite innerhalb eines Lorbeerkranzes im Viereck: Nutrit honos artes und Laudata virtus crescit *).

Bei dem Gefallen, das die Schulkomödien bei den Fürſten fanden, ſcheinen ſie vom Jahre 1527 ab in Königsberg beſonders geblüht zu haben. Auch vor dem „gnädigen blöden Herrn" Albrecht Friedrich ſo wie vor deſſen Gemahlin wurden Komödien geſpielt. Regelmäßig pflegten ſie von den drei größern Schulen **), aber auch von den kleineren gegeben zu werden, ſo von der „auf dem Holzthor" oder „auf dem Thurm in der Altſtadt," einem Gebäude, das auf den alten Stadtplanen Holzthurm genannt, die Holzſtraße nach dem Pregel abſchloß und deſſen Thor auf die Holzbrücke führte. Häufig ward den Spielenden die Vergünſtigung gewährt, ihre Kunſt auf dem Schloß zu zeigen. Manches Stück wurde zwei- und dreimal verlangt und danach die Belohnung beſtimmt. Häufig heißt es in den Ausgabebüchern: „in Moskowiters Gemach", ſo hieß ein Zimmer noch vor Anlegung des Moskowiterſaals, „im Saal für meine gn. Herrſchaft", „zu Hof agirt."

Manche Stücke, die eigentlichen dramata sacra, verrathen ſich deutlich als die ſchwächlichen Nachkömmlinge der Myſterien, andere ſchließen ſich mehr an den Geſchmack der Moralitäten an. Viele behandeln weltliche Hiſtorien oder volksthümliche Erzählungen.

Zu der erſten reichſten Gattung gehören die oft lateiniſchen Vorſtellungen vom jüngſten Gericht, von der Geburt Chriſti, von

der dramatiſchen Poeſie und brachte die actus dramatici beſonders in Schwang. Totckenit, Elbingſches Lehrer-Gedächtniß S. 253

*) Voßberg, Münzgeſchichte Elbings, Berlin 1844 S. 22. mit der Abbildung der zweiten Schaumünze auf Taf. III. nicht nach dem Original, das wahrſcheinlich nicht geprägt war. Erichton, Urkunden zur pr. Geſch. S. 68, ſagt: in Silber geſtochen. Die große Inſchrift: Schola Elbingensis Tritagonistae in actione Naamanis Anno Domini nostri 1595 d. 17. Aug.

**) Die zu belohnenden Rectoren werden, wenn ſie nicht Magiſter ſind ſchlechtweg Schulmeiſter genannt, der aus dem Löbenicht der Schulmeiſter ufm Berg

den unſchuldigen Kindlein, „von der Wirthſchaft in Cana", von König Belſazar, von König David und Abſalon, von Joſeph, von Adam und Eva.

Die beliebteſten Themata, die im 16. Jahrhundert auf ſolchen Bühnen abgehandelt wurden, waren die Geburt Chriſti und als wirkſamer Gegenſatz der Sündenfall. Ihre ebenbürtige Bedeutſamkeit erhielten ſie wohl durch den Kalender, da unmittelbar auf Adam und Eva der h. Chriſt folgt. Ob von den verſchiedenen Schulvorſtänden unter demſelben Titel dieſelbe Komödie zur Darſtellung gebracht wurde, läßt ſich bei der Kürze der Angaben „den Actoribus von der Komödie von der Geburt Chriſti", dem Actori, ſo die Komödie von Adam und Eva agiret" nicht beſtimmen, jedoch iſt es bei der Eiferſucht zwiſchen den Rectoren glaublicher, daß jeder mit einer eignen Compoſition aufgewartet haben wird. Manche Stücke erſchienen im Druck. In einer, für die Geſchichte des Theaters merkwürdigen Komödie war der Sündenfall mit der Geburt Chriſti zuſammengezogen und aus fünf Stükken ein ſechſtes zugeſchnitten. Für die Aufführung erhielt der Verfaſſer und Anordner Georg Roll, Schulmeiſter im Löbenicht, 20 Mark, als es zweimal vor dem Markgrafen am 30. Nov. und 2. Dez. 1573 auf dem Schloß geſpielt ward, im folgenden Jahr zum dritten Mal. Schon 1573 war es dem Druck übergeben, wahrſcheinlich auf fürſtliches Begehr *).

*) „Comödia vom Fahl Ade und Eve, biß auff den verheiſſenen Sahmen Chriſtum, Auß fünf Hiſtorien zuſammen gezogen und in eine kurtze ordnung gefaſt durch Georgium Roll, Breg. Sites. Allen zu troſt ſo mit kommer und widerwertigkeit beladen, Zuvor aber aus ſchuldigem gehorſam, glückwünſchung und ſonderlich zu Ehren auffm Schloß zu Königsperg in Preußen agiret, am Tag Andree, Königsperg. 8." Das Stück in Verſen hat 5 Actus und 38 Perſonen. Der Verfaſſer nimmt des Leſers Nachſicht, ja ſeine verbeſſernde Einſicht in Anſpruch:

Findſt du was, corrigir's dann,
Will ich fleißig gebeten han.

Gottſched I. S. 118. Daß die aus den Ausgabebüchern gezogenen Bemerke ſich auf Roll's (der älteſten in Königsberg gedruckten) Comödie beziehn, iſt unzweifelhaft, da das Datum 2. Dez. 1573 und der Titel „vom fall Adam vnd Eva" übereinſtimmt. Georg Roll wird nicht Rector der Löbenichtſchen Schule geweſen ſeyn, denn in Piſanski's Litterärgeſchichte Bd. I. S. 192 vermiſſen wir

Merkwürdig iſt es, daß hier neben Gott dem Vater und Gott dem Sohn Luſtigmacher, und zwar Hans Han und Hans Wurſt auftreten. „Ein ſchön Buch von Faſtnachtſpielen und Meiſtergeſängen durch Peter Probſt zu Nürnberg gedicht anno 1553" führt in einem Stück vom kranken Bauern den Hanswurſt zum erſten Mal vor. Wenigſtens ſagt Gottſched: „Dies iſt die älteſte Erwähnung dieſes Namens, die ich gefunden habe." Für zwanzig Jahre iſt er verſchwunden, bis er wieder in Königsberg in der genannten Komödie auftaucht.

Andere geſchichtliche Dramen, die die Schulen in Königsberg aufführten, borgten den Inhalt von der Profan-Geſchichte und Mythologie oder von den Volksſagen. Sie handeln theils vom „Herzoge Philippo bono", „vom König Eduardo und der Gräfin Eliſe aus England" „von Hannibal" „der Königin Circe" oder „vom Kaiſer Octavian" „vom Triſtevant und des Königs Tochter in Ihrland" „vom Ritter Ponto."

Eine Reihe von Schulprogrammen des Gymnaſiums in Elbing *) laſſen einigermaaßen den Geiſt erkennen, der in der Maſſe dieſer Vorſtellungen wehte. Sie wurden alljährlich zur Erinnerung an die Stiftungsfeier der Schulanſtalt (in encaeniis) am 25. Novbr. oder in den nächſten Tagen und zwar auf ihrem „gewöhnlichen Schauplatz", vielleicht einem zum Theater eigens eingerichteten Saal, gegeben. Die Programme als Einladungsſchriften enthalten die Reihenfolge der Szenen und die Namen der Spielenden. Die Stücke ſcheinen vorzugsweiſe didactiſch geweſen zu ſeyn. Das lyriſche Element kömmt nicht einmal in Geſängen vor, die ganz ausgeſchloſſen waren. Lyriſch kann man höchſtens die beliebten Echo Geſpräche nennen, in denen auf Fragen an das Schickſal die letzten Sylben als geheimnißvolle Antwort wiederhallen. Vor dem Erhabenen ſcheint das Platte vorgeherrſcht zu haben und dieſes gab ſich wohl in Mehrerem kund, als etwa in

ihn. Vielleicht war er der zweite Lehrer im Löbenicht. Rott. Breg. hat v. Baczko in Rollberg zuſammengezogen, Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84. Breg. bedeutet aber Bregensem d. i. aus Brieg.

*) Deren gefällige Mittheilung ich der Güte des Herrn Stadtrath Neumann verdanke. Wenn ſie auch erſt vom J. 1642 anheben, ſo können ſie wohl hier berückſichtigt werden bei dem ſich gleich bleibenden Weſen der Schulactus im 16. und 17. Jahrhundert.

den Scherzen eines platt redenden Bauern. Das Dramatiſche beſchränkte ſich in den erſten Zeiten oft nur auf die dialogiſche Form. Man unterredet ſich über allerlei Gegenſtände des Wiſſens, meiſtens der Geſchichte und Moral, ohne daß es hiezu eines theatraliſchen Coſtüms bedurfte. Es werden ſtrittige Punkte erörtert, ſo 1644 in einer Disceptatio Carthaginensium cum legatis Romanorum, qui Annibalem foedus violasse queruntur. Wunderbar nahm ſich wohl im Munde der Knaben ein anderes 1642 geführtes Geſpräch aus: Dotis negotium inter generum et socerum controversum. Sobald die Mythologie den Stoff zu Schulbramen lieferte, war man bemüht, nicht nur das Anſtößige zu verdecken, ſondern aus dem Gange der Handlung chriſtliche Lebensregeln zu entwickeln. Man verſpricht 1655, Judicium Paridis decenter *καὶ ἄνευ ἀισχρολογίας* darzuſtellen, „Jaſons Colchiſche Zurüſtung" wird 1697 mit den Worten angekündigt: „daß die Tugend einen ziemlich rauhen und unwegſamen Weg in dieſer Welt gehen müſſe, ehe ſie ihrer billigen Belohnung habhaft wird, erhellet unter vielen tauſenden Beweisthümern auch aus der Erzählung von Jaſon," und ein anderes Stück von 1658 führt den Titel Partus Minervae ethnico-christianus. Komiſche Stellen wurden hier wie in den andern Vorſtellungen nicht vermißt. Jupiter leidet an Kopfſchmerz und ein ärztliches Conſilium ſoll Rath ſchaffen. Jupiter (quem aget David Cochlerus Lusatus) capitis dolorem indicabit. Unter dem Vorſitz Apolls verſammeln ſich Galenus, Hippocrates und andere Kunſtverſtändige. Die Heilkünſtler beſiegt aber ein Künſtler anderer Art Vulcan. Jupiter wendet ſich an ihn Vulcanum capitis securi dissecturum, und alsbald macht Mercur die Anzeige der glücklichen Entbindung. Im früher genannten Jaſon tritt ein Cäremonienmeiſter auf, Conclunio eine luſtige Perſon und eine Schaar der freien Künſte Liebender, nämlich Schuſter, Schneider, Weinſchröter, Jäger u. ſ. w. In dem 1670 gegebenen Belli Trojani origo wird Achill in den Frauenkleidern entdeckt durch die ihm käuflich dargebotenen Geräthſchaften und es konnte ein additamentum mercatoris ludicrum angebracht werden. Die Handlung beginnt hier mit der Ankunft des am Hof des Königs Menelaus wohl aufgenommenen Paris (ein interscenium coqui et pincernae iſt hier eingeſchaltet) und reicht bis zur Opferung

der Iphigenia Iphigenia circumit aram, adstat velata facie Agamemnon, dum vero Calchas procumbenti ictum intentat, Iphigenia subito eripitur a Diana, cervoque supposito caput ense amputatur. Bei dem verhüllten Haupt des Vaters ſollten wohl die Vortragenden ſich an Cicero's Erzählung von dem Maler erinnern, der bei dem Gemälde mit der Opferung der Jungfrau einſah obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum luctum non posset imitari und eben ſo wurden ſie an Cicero gemahnt, wenn bei der 1696 aufgeführten „Enthauptung Johannis Baptiſtä" Mutter und Tochter mit dem ihnen dargebrachten Haupte „allerhand Geſpött treiben, bis endlich Herodias eine Nadel nimmt und die Zunge mit etlichen Verweis- und Schmähworten ſticht." Wie dort Iphigenia, von der Göttin entrückt, ſiegprangt, ſo hier „eröffnet ſich der Himmel, woſelbſt Johannes in großem Glanz und Herrlichkeit unter vielen Engeln geſehn wird." Beinahe in allen Vorſtellungen mußten auch weibliche Rollen für die Schüler ausgeſchrieben werden, ja anſtatt ſie zu vermeiden, führte man allegoriſche weibliche Figuren in die Handlung ein, ſo in dem 1660 gegebenen Orestes in judicium areopagiticum vocatus. Frauen ſpielen die Hauptrolle in den Stücken, die aus der neuern Geſchichte genommen ſind. Sigismund Siefert iſt die Königin als „der Engelländiſche Achilles Robert Devereux, Graf von Eſſex, zum Beiſpiel unſeliger Ehr- und Rachſucht" 1689 in lateiniſcher Sprache vorgeſtellt wird. 1690 folgt ihm Margarita Austriaca. Wenn dort die Hinrichtung des Grafen nicht auf die Szene kömmt, ſondern die chriſtliche Vorbereitung zum Tode den Schluß bildet, ſo iſt auch dieſes Stück eine unblutige Tragödie.

Eine beſondere Klaſſe der Schulkomödien haben den Charakter der Moralitäten, wie die erſt genannten den der Myſterien. Die Behandlung der bibliſchen Parabeln führte darauf, wie in dem „Spiel vom ungerechten Haushalter", „Spiel von den 10. Jungfrauen" *). Am merkwürdigſten iſt aber das in Königsberg be-

*) Die älteſte dramatiſche Vorſtellung in Deutſchland, von der wir wegen der tragiſchen Wirkung, die ſie auf den vornehmſten Zuſchauer äußerte, nähere Kunde haben, enthielt auch die Geſchichte „von den X jungfrawen der funf wiſe vnd funf torichtig waren." Sie ward 1322 in Eiſenach von den Geiſtlichen und

ſonders beliebte Stück „vom Hecaſtus," das als das erſte verbindende Glied zwiſchen dem engliſchen und deutſchen Theater anzuſehn iſt. Im Anfange der Regierungszeit Heinrichs VIII. wurde ein Stück gedruckt, das (zu den Moral plays, Moralities gehörend) als „Every Man oder Jederman" den Menſchen darſtellt, wie er vergeblich durch irdiſche Macht und Herrlichkeit ſich vor dem Tode zu erwehren ſucht, wie die Stärke, Schönheit, die Sinne von ihm Abſchied nehmen, wie die Tugend ihn endlich zur tröſtenden Erkenntniß führt und er ruhig verſcheidet. Die allegoriſchen Perſonen und nicht weniger der Prolog und Epilog ſind ernſt feierlich gehalten. Das Ganze iſt nach einem regelmäßigen Plan angelegt und man hat in ihm, was die Anordnung betrifft, eine Nachbildung der griechiſchen Tragödie finden wollen *). Nach dieſem Stück oder vielmehr nach einer niederländiſchen Bearbeitung oder lateiniſchen Ueberſetzung dichtete Hans Sachs 1549 „Ein Comedi von dem reichen ſterbenden Menſchen der Hecaſtus genannt" und Tieck ſagt **): „Sachs iſt hier in ſeiner Unſchuld als dramatiſcher Dichter muſterhaft, weil er wahrſcheinlich ſeinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt." Wenn Gottſched auch keinen älteren lateiniſchen Druck des Hecastus, als von 1550 anführt, ſo würden doch die verſchiedenen Bearbeiter ſchwerlich den Namen Hecastus, ſpäter Homulus gewählt haben, wenn ihnen nicht lateiniſche Stücke vorgelegen, die wieder durch eine niederländiſche Ueberſetzung veranlaßt zu ſeyn ſcheinen. Der Pfarrer Johann Poliander, der Stifter der Stadtbibliothek in Königsberg, beſaß zwei lateiniſche Ausgaben des Hecastus, eine als Macropedii Comoedia verzeichnet ***). Die Gelehrten Königsbergs ſcheinen in Darſtellung und Abfaſſung des Hecaſtus in einen Wettſtreit getreten zu ſeyn. Im Jahr 1563 „15 Mark uf f. Gn. Befehlich dem Magiſter

den Schülern gegeben ſo ergreifend, daß der Markgraf Friedrich mit der gebiſſenen Wange vom Schlage gerührt wurde und bald darauf ſtarb. Freiesleben's Kleine Nachleſe zum Nöthigen Vorrath. Leipzig. 1760. S. 7.

*) Flögel, Geſch. der kom. Litt. IV. S. 199.

**) Tieck, Deutſches Theater Bd. I. Vorrede S. XIII. Gottſched I. S. 92, 116, 225, II. S. 252.

***) Sie ſind in Königsberg nicht mehr vorhanden.

Nicolao Neodomo *) vom Hecasto zu agiren" 1564. „15 Mark Magiſter Himmelreich **) hat meiner gn. Herrſch. ein Büchlein verehret von der Commedia vom Hecaſto." „15 Mark wegen des Spiels von Hecasto." Der Verfaſſer und Anordner wird diesmal der bekannte Hiſtoriker Caspar Schütz geweſen ſeyn. Seine Tragedia Hecasti wurde in dem genannten Jahr dargeſtellt und nach der Winterrechnung der Univerſität empfing er von derſelben für ſeine Mühe in der Tragedia Hecasti 6 Mark.

Luther war der Meinung, man müßte die theatraliſchen Beſtrebungen der Knaben begünſtigen „daß ſie ſich üben in der lateiniſchen Sprache." Um dieſen Vortheil zu erzielen, ſchrieben die Rectoren nicht nur häufig ihre Comödien lateiniſch, ſondern brachten auch altklaſſiſche auf die Bühne, ſo die Aulularia des Plautus, welche 1560 und 1599 in Königsberg aufgeführt wurden. Die Uebung, die die Studenten als Schüler ſich im Spiel erwarben, ſetzten ſie auf der Univerſität fort und die Magiſter und Profeſſoren leiteten oft die theatraliſchen Unterhaltungen. Im J 1584 „3 Mark 45 Sch. fünf Studenten, ſo vor J. fürſtl. Gn. geſungen und das Spiel von der Geburt Chriſti gehandelt" „1586 7 Mark demjenigen aus'm Kollegio, welcher in Moskowiters Gemach eine Komödie agiret", „1607 Bernhardo Jacobo, einem Studioſo, 7 Mark, welcher vor meine gn. Herrſch. eine Comödie exhibiret." „1576 dem Magiſter Valentino ***) im Kneiphof von des Doct. Lobwaſſer Tragödie zu agiren." Lobwaſſer war hier wohl nicht Dichter, ſondern nur Ueberſetzer, der ſpäter ſeine Arbeit drukken ließ †). „1622 22 Mark 30 Sch. Magistro Straussio ††) prof. daß er vor Ihr Curf. Gemahlin eine Commedia agiret zur Ver-

*) M. Nic. Neodomus aus Erfurt, ſeit 1560 Prof. der Mathematik in Königsberg.

**) M. Peter Himmelreich, ein Königsberger, ſeit 1563 Rector in Elbing.

***) Wahrſcheinlich M. Valentin Schreckius aus Meißen, ſeit 1567 Prof. der Poeſie in Königsberg.

†) Georgi Buchanani Tragödia von der Enthauptung Johannis, genannt Calumnia aus dem Lateiniſchen ins Teutſche vertirt durch D. Ambroſium Lobwaſſer 1583 in 4. Gottſched I S. 120.

††) Joh. Strauß aus Königsberg. Seit 1621 Prof. der Mathematik, gab er an, wie der Wall um die Stadt aufzuführen ſey.

ehrung. Bereits genannt ſind Nic. Reodomus und Caspar Schütz als Anordner von Comödien, welcher letztere ſeit 1562 Prof. der Poeſie in Königsberg war. Valentin Schreck im Hochzeitsgedicht auf ihn erwähnt ſeines Verdienſtes um das Theater:

Ad Tua Pregliades stupuerunt carmina Nymphae,
Laudarunt venam docta theatra Tuam.

(Horchend auf Deinen Geſang erſtaunten die Nymphen des Pregels
Und die gelehrte Bühn' ehrte Dein Dichtertalent.)

Auch in Elbing und Danzig gab es Gelehrte, deren dramatiſche Erzeugniſſe nach damaliger Anſicht einen größern als den durch die Darſtellung hervorgerufenen Beifall verdienten. Sie wurden gedruckt und wiederholte Auflagen beweiſen, daß den Autor nicht eine blinde Eigenliebe leitete. Die älteſten gedruckten Schuldramen rühren von dem lateiniſchen Dichter Wilhelm Gnapheus (Fullonius)*) als Rector der neu errichteten Schule in Elbing her, nämlich Triumphus eloquentiae **) und Morosophus de vera et personata sapientia. Beide Comödien ſind 1541 gedruckt. Die erſte wurde in Gegenwart des Biſchofs Johannes Dantiscus dargeſtellt und die letzte iſt dem Markgrafen Albrecht gewidmet, ein Beweis, daß ſowohl das geiſtliche als weltliche Regiment die dramatiſchen Rede-Uebungen (anderes ſind die Stücke nicht) für verdienſtlich hielt.

In Danzig gab 1564 der Prof. und Rector Heinrich Möller (vormals ſchwediſcher Hiſtoriograph) „Ein neu weltlich Spiel vom Nabal in deutſche Reime überſetzt und zur Uebung der Jugend im (neu geſtifteten) Gymnaſium agiret ***)" heraus.

*) Fuchs, Beſchreib. der Stadt Elbing II. S. 27. Gnapheus war aus dem Haag. Da er Proteſtant wurde, ſo mußte er die Rectorſtelle in Elbing aufgeben und empfing vom Markgrafen Albrecht die an der kneiphöfſchen Schule in Königsberg.

**) Triumphus eloquentiae in bonarum literarum et doctae facundiae commendationem carmine redditus et publice exhibitus. Daſſelbe Stück brachte er in Königsberg 1543 wieder zur Aufführung. Eben ſo ließ er ſeinen Acolastus, der bereits im Haag von ihm gegeben war, in Elbing wieder ſpielen. Acta Bor. III. S 932.

***) Löſchin, Geſch. Danzigs I. S. 27 . Eben daſelbſt wird genannt „Comedia aus der bibliſchen Hiſtorie von Iſaak's und Rebecca's Hochzeit vom

Da die Gelehrten ſich der ſzeniſchen Spiele annahmen, ſo iſt es auffallend, daß ſie wie weiland Hans Sachs, die Benennung Comödie und Tragödie durchaus willkührlich brauchten. Um ſo mehr, als Luther bereits den Unterſchied bemerkt hatte und in einem mitzutheilenden Edikt derſelbe gleichfalls beachtet wird. Im Vorbericht einer Schulkomödie, die in Deutſchland 1753 erſchien, fand der Herausgeber ſich noch veranlaßt, auseinander zu ſetzen, was das Bedingende einer Tragödie und Comödie ſey. Daſelbſt leſen wir, daß manche Schulmänner es für unwürdig erklärt hätten, die Actus dramatici, die die Schulen darſtellten, Comödien zu nennen.

Der vielfach ausſchweifende Charakter der Vorſtellungen machte ſchon frühe eine Ueberwachung nothwendig. Im Jahe 1585 wurde die Beſtimmung getroffen, daß die Spielgeber ſich an die Pfarrherrn zu wenden hätten „der dann die Comödie vorher, ob ſie zuläßlich oder nicht, zu überſehn. Für allen Dingen aber ſolle der Ueberfluß der Teufel und Narren, ſonderlich aber die gar abſcheulichen, häßlichen und erſchrecklichen Larven, auch ſchandbare Poſſen gänzlich abgeſchafft und ſowohl dem Actori als ſonſten männiglich mit dergleichen bei Strafe nicht finden zu laſſen, ernſtlich eingebunden und befohlen werden, darauf ſonderlich die Bürgermeiſter in den Städten Achtung und Ufſicht haben zu laſſen.“ Wahrſcheinlich, damit die Leiſtungen der Schüler nicht als öffentliche Schauſtellungen betrachtet werden ſollten, unterſagte 1618 der Rath in Danzig den Jeſuiten, die zu gebenden Comödien, wie es bis dahin geſchehn, durch Anſchlagen von Zetteln bekannt zu machen *). Das Elend, das durch den dreißigjährigen Krieg über Deutſchland gebracht und durch Seuchen und ungewöhnliche Unglücksfälle erhöht wurde, ſchien mit dem Komödienſpielen ſich nicht zu reimen. Als im Berliniſchen Gymnaſium eine Komödie geſpielt werden ſollte, wozu vermuthlich der Magiſtrat den Saal auf dem Rathshauſe bewilligt hatte, ſo erließ Georg Wilhelm eine Mahnung an die Schulvorſtände und den Magiſtrat in Berlin, 16. Sept. 1629 und verbot bei einer Strafe von 100 Thlr. die

Dr. Prätorius. Hirſch, Geſch. des acad. Gymnaſiums in Danzig (Schulprogramm), S. 10.

*) Löſchin, Geſch. Danzigs. Bd. I. S. 388.

Vorſtellungen, um nicht den göttlichen Zorn noch zu ſteigern. In dem Reſcript an die Rectoren und Conrectoren ward das Gefallen am Komödienſpielen mit der unzeitigen Luſt ſchwangerer Weiber verglichen; keinem Verſtändigen könne damit gedient ſeyn, weil es „ein hölzernes Weſen" ſey*). Man meinte wohl, je kränkender die Faſſung, deſto wirkſamer würde das Verbot ſeyn. „Wenn ihr, ſo heißt es, alle Hiſtorien durchgehet, ſo werdet ihr nicht finden, daß jemals die Heiden zu ſolchen Zeiten, als wie die ſeyn, die Gott itzo auf uns hat kommen laſſen, ſich Comödien zu ſpielen unterſtanden haben ſollten. Abſcheuliche und ſehr giftige Seuchen haben ſich hin und her verſpüren laſſen. Jeder Verſtändige ſiehet dahin, daß nicht des Volke Viele zuſammenkommen und einer den andern anſtecke. Und ihr wolltet durch euer verkehrtes Comödienſpielen noch Urſache dazu geben, damit des Volkes gar viel zu Haufen laufen möge? Meinet ihr, daß das Zeichen am Himmel, welches ſich am 30. Aug. in Geſtalt eines Drachen ſehen ließe, darum erſchienen, daß ihr mit allerhand Sachen, daran Gott ein Gräul hat, Comödien agiren ſolltet? Verweiſen euch derwegen ſolches aufs Schärfſte." Auf ähnliche Weiſe wurden die Bürgermeiſter und Rathleute Berlins bedeutet, „das Comödienſpiel und was des heilloſen Werkes mehr iſt," abzuſtellen: „Ihr, welchen der Jammer, die Noth, das Elend des Landes überflüſſig bekannt, leichtlich ſchließen können, daß es gar nicht an der Zeit, ſondern ein lauterer, ungereimter Handel wäre, itzo Comödien ſpielen zu laſſen, denn deſſen ſeynd die alten geiſtlichen Scribenten voll, daß wahre Chriſten bei ſolchen Zeiten aller Comödien vergeſſen, damit es nicht auf eine Tragödie hinausliefe"**).

Längſt vor dem Verbot kommen die Schulcomödien in Königsberg aus dem Gebrauch. In Elbing dagegen erhielten ſie ſich in Anſehn und ſelbſt noch im 19. Jahrhundert wurden ſolche gegeben. Vornämlich aber blühten ſie in den Jeſuiter-Collegien wie in Deuſchland, ſo auch in Preußen.

*) Cosmar und Klaproth, Der Pr. Geh. Staatsrath. Berl. 1805. S. 30.

**) Erinnerungen an die Kurfürſten und Könige von Pr. hinſichtlich ihres Verhaltens in Angelegenheiten der Religion. Hamb. 1838. S. 133. Vgl Plümicke, Entw. einer Theatergeſch. von Berlin. S. 44.

Im Kindheitsalter der Schauspielkunst finden wir oft unter den herumschweifenden Künstlern Wunderdoctoren, Steinschneider und Zahnbrecher und die erste Verordnung gegen jene stellt die Quacksalber mit den Comödianten zusammen. Wahrscheinlich waren die Wunderdoctoren die ersten, welche eine Bühne aufstellten, auf der zuerst besoldete Comödianten spielten. Für jene war die Bühne nothwendig, um vom erhobenen Standpunkt herab die Heilmittel dem Volk anzupreisen und das Angepriesene feilzubieten. Ein solcher konnte der Famuli nicht entbehren, die neben der Hülfleistung in Bereitung der Arzeneien, das Geschäft hatten, auf die Worte des Meisters zu schwören und alles Staunenswürdige zu bekräftigen und betheuern, das jener prahlerisch vorgebracht. Anfangs mögen sie angehende Mediciner gewesen seyn, die müde vom Sitzen auf den Universitäts-Bänken gern der Aufforderung folgten, ein abenteuerliches Wanderleben zu theilen. Sehr bald aber mogte die Erfahrung lehren, daß ärztliche Kenntnisse bei den Gehülfen weniger nöthig seyn als Schlauheit, Humor und Redefertigkeit, um das Volk in reicher Zahl um die Bühne zu versammeln, es in guter Laune zu erhalten und es gläubig und kauflustig zu stimmen. Ein Komiker oder komischer Knecht wurde vornämlich gesucht und in Dienst genommen. In einer deutschen Mysterie aus dem 15. Jahrhundert, einem Osterspiel, werden den drei Marien, die zu des Heilandes Grabe gehn, Salben feil geboten. Die lustige Person ist Rubinus, den der Medicus zum Knecht genommen und dem er zuruft:

Nu schlag uf unser Gezelt
Und thu das allzuhend,
Daß die Erztei (Arznei) werde den Leuten bekannt *).

Die Gehilfen, die von der Schule her sich auf das Comödienspiel verstehen mogten, wollten bald für nichts andres gelten, als was sie waren, Schauspieler. Sie treten mit Larven in närrischer Kleidung auf und führen Stücke aus dem Stegreif auf, denn nicht ein Einzelner, sondern mehrere begleiten den Charlatan. Derjenige, der im Komischen das Meiste leistete, war ohne Zweifel der vornehmste. Das Ansehn dieser Comödianten — ein Name, der

*) W. Wackernagel Altdeutsches Lesebuch. Bd. I. Sp. 784.

wahrscheinlich zuerst bei den nürnbergischen Meistersängern gebraucht wurde, war aber ein sehr bedingtes. Die Spielenden, die nicht ohne Aussicht auf Geschenk und Vortheil, auf Märkten und in Schulen Comödien aufführten, wurden wegen ihrer Vorstellungen keineswegs für unehrenhaft gehalten *). So bald sie sich aber als einen Stand absondern, der die Kunst zum Beruf erwählt, lastet auf ihnen der Fluch der Verachtung. Sie erfahren eine Behandlung, als wenn sie die unmittelbaren Nachfolger der Joculatoren wären. Die Zusammenstellung mit Quacksalbern ist in den Verordnungen bis in das 18. Jahrhundert hinein gewöhnlich. Ein Anschlagzettel oder ein Verzeichniß der Steuern aus dem J. 1553 belegt Charlatane, Quacksalber, Comödianten und Gaukler und alle solche, die den Leuten etwas aus Fürwitz oder ums Geld zeigten, mit einer gleich hohen Abgabe **). In der Accise-Ordnung des Herzogthums Preußen vom J. 1655 steht: „Quacksalber, Comödianten, Gaukler und welche den Leuten zum Fürwitz und um's Geld etwas Neues sehen lassen, geben vom Tage 1 Gulden 15 Gr." ***) — Wenn uns die Geschichte der Schauspieler auch noch in später Zeit daran erinnert, daß der Grieche einen Gott als Vorsteher der Aerzte und der Musen erkannte, so wird dieser Zusammenhang schon vor dem 16. Jahrhundert mit Beispielen zu belegen gewesen seyn. Wir können solche erst aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in Preußen nachweisen.

Neben den bunten Waaren, die der Jahrmarkt bot, war es landesüblich, daß auch Quacksalber ihre Medicamente ausstellten. Der Oculist, Stein- und Bruchschneider Marquardt, der 1687 die Concession empfing, hielt eine Schaubühne, auf der zehn Personen agirten. Man gab ihm die Erlaubniß, daß er um „seine Anwesenheit dem gemeinen Mann kund zu machen, einigen Spiels sich gebrauchen möge." Ein anderer Medicus der Art, Namens Kleysel, beschwerte sich wegen der Accise-Abgabe beim kurfürstlichen Herzog von Croy, mit den Comödianten gleich gestellt zu

*) In der Rede, die nach der Aufführung von Reuchlins Scenica progymnasmata 1479 einer der spielenden Jünglinge hielt, wurde wohl Nachdruck gelegt auf die ludos quos nullius lucri aut questus gratia instituimus.

**) Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84.

***) Im J. 1666 wird in der Accise-Ordnung die Abgabe auf 2 Mark 5 Gr. erhöht.

werden, die für eigne Rechnung ſpielten und eine anſehnliche Einnahme hätten, „wogegen er unter freiem Himmel jeder männiglich mit ſeinen großen Koſten einig Schauſpiel gratis halten müſſe, bloß in der Hoffnung, ob hiedurch jemand unter dem großen Haufen bewogen werden mögte, ſeine Arzneiwaaren ihm abzukaufen oder ſonſt ſeine Kur zu gebrauchen" *). Die von eigens gehaltenen Poſſenreißern auf der Marktſchreier-Bühne dargeſtellten Burlesken erhielten ſich noch bis zur Zeit Friedrich Wilhelms I. denn derſelbe war genöthigt 28. Jan. 1716 ein Edikt zu erlaſſen gegen „die Marktſchreier, Comödianten, Gaukler, Seiltänzer, Riemenſtecher, Glückstöpfer, Puppenſpieler und dergleichen Geſindel," das nicht im Lande geduldet werden ſollte. Er verordnete, daß die erſten, wenn ſie nicht vom Collegium medicum in Berlin geprüft wären, weder auf den Jahrmärkten noch zu anderer Zeit gelitten werden dürften, daß „diejenigen aber, ſo dergleichen glaubwürdiges Atteſt zu produciren haben, dennoch keinen Jean Potage oder Pickelhäring aufſtellen, ſondern ohne dergleichen Narrentheidungen ihre vom Collegio Medico approbirten Arzeneien öffentlich verkaufen ſollten" **).

Die geſchickteren Comödianten werden es nicht lange für paſſend gehalten haben, der Anhang und das Gefolge eines Gauklers ***) zu bilden, den ſie nicht für höher als ſich erachteten. Sie erwählten eine ſelbſtändige Stellung, indem der Komiker als Haupt von ihnen erkannt wurde. Für ihre eigne Rechnung führten ſie vor dem Volk Hanswurſtiaden auf.

*) K. Faber, Verdienſte Fr. Wilhelms I. um die Medizinal-Verfaſſung in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 351.

**) Ebend. S. 357.

***) Manchmal war Doctor und Comödiant in einer Perſon vereinigt. Unter einem Kupferſtich von 1703 mit dem Portrait des Theater-Principals Beck, er nennt ſich Maitre und Hanswurſt, leſen wir die Verſe:

Ein Künſtler, der bin ich, wer dies nicht glauben will,
Setz ſich auf einen Stuhl und halte mir nur ſtill,
Ich nehm' die Zähne aus ſubtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein ſolcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren ſieht, den mache ich zu lachen.

In Stelle der Narren, Eulenſpiegel, Nithart Fuchs, Morio tritt der Hanswurſt, Pickelhäring, Jean Potage, Jahn Clahm (Clown), der engelländiſche Narr.

Schon der Name zeigt, daß der erſte in Deutſchland geboren iſt. Das Volk wird ihn gekannt haben, ehe es ihn von den Bretern herab ſeine Poſſen treiben ſah. In den Faſtnachtsſpielen von Hans Roſenplüt und Hans Sachs ſuchen wir ihn vergebens. Bei dem letzteren in ſeinem „Wildbad" tritt indeß ein Knecht, der einen Pfaffen gefangen nimmt, als Wurſthans auf. Die Benennung Hanswurſt kömmt erſt bei Luther in einer Schrift vom Jahre 1541 vor wider den Herzog von Braunſchweig-Wolfenbüttel. „Wohl meinen etliche, ſagt er, ihr haltet meinen gnädigen Herrn (Friedrich von Sachſen) darum für Hanswurſt, daß er von Gottes Gabe ſtark, fett und völligen Leibes iſt." Von ſeiner Kleidung finden wir bei alten Schriftſtellern nichts aufgezeichnet. Sein Abzeichen wird indeß ſtets die Filzmütze geweſen ſeyn, denn Moſcheroſch ſagt in ſeinen Visiones de Don Quevedo 1640 „Mein Name iſt Philander, bin ein geborner Teutſcher, hab mich wie Hanswurſt's Hut auf allerlei Weiſe winden, drehen, drücken, ziehen, zerren, bügeln laſſen." Der Komiker war alſo derb und feiſt und gab durch das Spiel mit dem Hut auf beluſtigende Weiſe Verlegenheit zu erkennen. Luther, der dem Beleidiger den Spottnamen wieder giebt, erklärt: „dies Wort iſt nicht mein, noch von mir erfunden, ſondern von andern Leuten gebraucht, wider die groben Tölpel, ſo klug ſeyn wollen, doch ungereimt und ungeſchickt zur Sache reden und thun." Der Hanswurſt der älteſten Zeit ſcheint ſich weſentlich von dem der ſpäteren unterſchieden zu haben. Der letztere, wie er ſich in der Blüthezeit der Haupt- und Staatsaktionen zeigt, iſt der italieniſche Harlekin, keck, gewandt und ſchlau und nicht der grobe, täppiſche Geſelle von unbeholfen linkiſchem Benehmen, wie ihn Luther kannte. So mogte er in dem Faſtnachtsſpiel des Nürnbergers Probſt 1553, in der Schulkomödie in Königsberg von Georg Roll 1573 erſchienen ſeyn. Der Hanswurſt wurde durch den Pickelhäring verdrängt, den von den Niederlanden her engliſche Comödianten nach Deutſchland brachten. Schon durch die Namen wird der eine als das Widerſpiel des andern bezeichnet, ſie vergegenwärtigen uns das dralle Weſen des einen im Ge-

genſatz zu dem Verkümmerten des andern, denn Pickelhäring iſt gepökelter Häring. Auch ihm wohnt nicht die verſchmitzte und unverſchämte Natur des Hanlekins bei, indem er die Streiche weniger anzettelt, als zu ihrer Durchführung ſich gebrauchen läßt. In einem Stück, deſſen Stoff mit einem Luſtſpiel Shakſpears verwandt iſt, wird der Narr Pickelhäring Grobianus genannt. Da er aus den Niederlanden ſtammt, ſo wird er in ſpaniſcher Tracht einhergeſchritten und mit dem Grazioſo der Spanier zu vergleichen ſeyn. Auf einem Bilde von Du Jardin († 1678), einem Schüler Berghems, das mehrfach geſtochen iſt, ſehen wir das Theater eines Charlatans, das auf Tonnen aufgeſtellt iſt. Die Tiefe verdeckt ein Vorhang und verhüllt den Meiſter, der ſich zur Zeit nur in effigie ſehen läßt, während ſeine Gehülfen agiren. Einer das Orcheſter repräſentirend ſitzt vorn und ſpielt auf der Guitarre, ein anderer verlarvt kuckt mit gewaltiger Naſe durch den Vorhang, ein dritter — und in ihm mögte der Pickelhäring zu erkennen ſeyn — figurirt auf der Bühne, indem er klapperdürr ſich auf den Zehen erhebt, mit vorgebeugtem Kopf das Publikum überſchaut und es haranguirt *). Der Name Pickelhäring iſt vergeſſen, aber die franzöſiſche Benennung Jean Potage, die man ihm frühe gab, iſt in alt hergebrachter Verſtümmlung auf unſre Zeit gekommen. Im 17. Jahrhundert ſagte man Schambitaſche und wer tolle Späße macht, wird am Rhein noch ſo genannt **).

Unter den Künſtlern fremder Nationen, die den Markgrafen

*) Es wird behauptet, die Komiker wären in der Art praktiſch verfahren, daß ſie nach ihrer Perſönlichkeit bald das Plumpe, bald das Gewandte in ihrer Maske hätten hervortreten laſſen, um ſich einen ſichern Erfolg zu verſprechen. Es wurde nur ein variirtes Einerlei unter verſchiedenen Namen aufgeführt. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt I. S. 180. Die Erfahrung ſpricht dagegen. Die Komiker ſind eben das, wofür ſie auf den Bretern angeſehn werden wollen dadurch, daß ſie ihre Perſönlichkeit verläugnen.

**) Rouſſeau dramaturgiſche Parallelen 1831. S. 81. Von dem engelländiſchen Narren haben wir eine noch weniger deutliche Vorſtellung. Die engliſchen Comödianten verwandelten ihn wohl ganz in die niederländiſche Figur. Tieck a. a O. Seite XIX. meint, daß wenn der Narr mit der Trommel erſcheine, wir ihn als einen engliſchen Abkömmling zu betrachten hätten, indem die Trommel ihm eigenthümlich ſey. Dagegen erklärt ſich Rouſſeau a a. O. Seite 83 und Gottſched Bd. I. S. 187 giebt Nachricht von einer 1630 gedruckten Comödie, in der ein Bauer erzählt: „er wäre einer Trummel nachgegangen und zu einer Narrenbude gekommen."

und Kurfürſten von Preußen aufwarten, werden die Niederländer nicht vermißt. Albrecht I belohnt 1540 die neuen Singer und überantwortet ihnen das Geſchenk durch den Niederländer Bernhart; einem niederländiſchen Sänger ſetzt er ein Jahrgeld aus. Nicht allein die bildenden Künſte, die mehre Jahrhunderte ſich aus den Niederlanden, als ihrer Heimat, über die ganze gebildete Welt verbreiteten, ſondern auch die Literatur mit den neuen Elementen, die ſie in ſich aufgenommen, wurde auf deutſchen Boden verpflanzt. Das niederländiſche Schauſpiel ſtand in gutem Ruf. Ein Schulrector in Wismar bat 1560 den Rath, ihm als Schauplatz die Kirche der grauen Mönche zu bewilligen, um mit ſeinen Mitgehülfen ein chriſtlich Spiel geben zu können, das „in den Niederlanden gemacht und auch ſonſt in etlichen Seeſtädten geſpielt ſey" *). Das engliſche Schauſpiel, namentlich zur Zeit, da Shakſpear ſeine Meiſterwerke ſchuf, kam nach dem Durchgange durch die Niederlande, wie dies aus vereinzelten Angaben zu erhellen ſcheint, nach Deutſchland **). So viel iſt ſicher, daß im Anfange des 17. Jahrhunderts unter engliſchen und niederländiſchen Comödianten dieſelben Perſonen verſtanden wurden. In den Niederlanden wurden ſonſt, ſoviel wir wiſſen, nicht anders als an andern Orten Schulkomödien und Faſtnachtsſtücke geſpielt von Dilettanten, die unmöglich durch ihre Leiſtungen einen Enthuſiasmus hervorrufen konnten, wie er allein außergewöhnlich neuen Erſcheinungen folgt. Engliche Comödianten waren es, die von ihrer Kunſt lebend, durch Erfindung und Darſtellung den Beſchauern eine neue Welt eröffneten, aber niederländiſch hießen, weil ſie zunächſt aus den Niederlanden kamen und ſich dort mit Luſtigmachern der Quack-

*) Bärenſprung, Theater in Mekenburg-Schwerin in Liſch. Bd. I. S. 83: „deſulnige hm Nedderlande gemacket vnde ock ſünſt in etlikeu Seſteden geſpelet."

**) „Als in London die Theater blühten und ſelbſt im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauſpielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu ſpielen." So ſagt Tieck a. a. O. Seite XXIII ohne ſeinen Gewährsmann zu nennen. „Jedenfalls muß der Anſtoß zur Auswanderung (der Comödianten) von England vor Shakeſpeares Zeit ausgegangen ſeyn, denn die erſten Truppen brachten keines ſeiner Stücke," vor der „Mitte des Jahrhunderts," ſagt Devrient Bd. I. S. 150. Hamlet war ſicher vor 1610 in Deutſchland heimiſch. Und iſt dem Titel des Bandes „Engliſche Comedien" vom Jahre 1620 kein Glauben beizumeſſen, in dem Shakſperſche Erfindungen enthalten ſind?

ſalberbuden verbanden, was aus der Einflechtung der Pickelhäringsſpiele in die engliſchen Comödien zu erhellen ſcheint. Daß die engliſchen Comödien urſprünglich niederländiſch gegeben wurden, iſt aus dem Titel einer deutſchen Bearbeitung des oben genannten Hecaſtus oder Homulus zu folgern. Dieſes engliſch allegoriſche Drama erſchien 1665 in Bremen „aus dem Niederländiſchen in jetz neu-übliche teutſche Reimarten überſetzt" *). Das niederländiſche Stück wird das Original für die lateiniſchen Ueberſetzungen geweſen und dem deutſchen Hecaſtus von Hans Sachs vorangegangen ſeyn.

Als ein Sommernachtstraum von zauberhafter Wirkung, der ſo ſchnell entſteht als verſchwindet, erſcheint uns die Kunde, daß die Poeſie der höchſten dramatiſchen Weihe aus friſcher Quelle den Deutſchen zufloß. Wie auch immer Fremde unſre Sprache handhabten, wie die Spielenden auch den Umſtänden gemäß eigenmächtig mit den Stoffen verfuhren, ſo verkennen wir nicht das Echte und Urſprüngliche in den wahrſcheinlich nur nach der Erinnerung, nach mehrmaligem Hören aufgeſchriebenen Stücken. Ja in den Bearbeitungen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts iſt es nicht verloren, obwohl Alles dafür geſchah, das Kunſtwerk durch endloſe Reinigungen zu verwaſchen. Einzelnes iſt ſelbſt in den feinſten Zügen ſtehn geblieben. Im Hamlet — daß er in Deutſchland zuerſt nach der Abfaſſung von 1603 geſpielt wurde, zeigt der Name Corambus für Polonius — ſagt der gar weiſe Hofmann, als er die Ankunft des Comödianten ankündigt:

„Da Marius Roscius ein Komödiant war zu Rom, was war da für eine ſchöne Zeit. Hami. bald darauf: O Jephta, Jephta, was haſt du für ein ſchönes Töchterlein."

In Romeo und Julie lautet das erſte Zwiegeſpräch der Liebenden:

Rom. Sie vergönne doch einem ſchamhaften Pilgram dero Hand zu küſſen. Jul. Guter Pilgram, ihr entheiligt euch nicht, denn ſolche Bilder, wie ich, haben Hände zu Fühlen und Lippen zum Küſſen. Rom. Die Kühnheit entſchuldigt mich dann — und

*) Gottſched Bd. II. S. 252. Statt Hanulus iſt Homulus zu leſen. Ueber niederländiſche Comödianten in Wien vergl. Devrient. I. S 120.

nun bin ich aller Sünden los. Jul. Wie — ſo hab ich eure Sünden empfangen?*)

Die engliſchen Comödianten in Deutſchland im 17. Jahrh. „wer waren ſie? Sollen wir ſie für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutſche vom Comtoir der Hanſa?“ ſo fragt Tieck.

Die Namen derſelben ſprechen für die engliſche Abkunft. Auf dem Titel des ſeltenen Buches von 1620 „Engliſche Comedien und Tragedien“ leſen wir: „welche von den Engelländern in Deutſchland ſeynd agirt worden“ und Tieck ſagt, ſie ſeyen „in der ſchlechteſten deutſchen Proſa, in einer Sprache, als wenn jemand ungeſchickten extemporiſirenden Schauſpielern nachgeſchrieben hätte voll fremder gemißhandelter Worte, undeutſcher Conſtructionen.“ Es waren wohl nicht Deutſche, die das Engliſche, ſondern Engländer, die das Deutſche verſtanden und in den engliſchen Handelscompagnien in den Niederlanden und Deutſchland anfänglich ein Unterkommen gefunden. Zur eignen Unterhaltung, ſo läßt es ſich annehmen, führten ſie vor ihren Landsleuten die Schauſpiele im Auslande auf, die in London ein allgemein begeiſterndes Intereſſe erregten. Bei der Neuheit der Vorſtellungen wird die Zuhörerzahl ſich durch Fremde vergrößert haben und die Spielenden ſich veranlaßt geſehn, es mit einer Ueberſetzung zu verſuchen. Ward ihnen Beifall zu Theil, ſo drängte ſich ihnen gewiß bald der Gedanke auf, aus dem Spiel Gewinn zu ziehn, eine Wandertruppe zu bilden und als fahrende Schüler dem Glück und ihrer Kunſt zu vertrauen.

In Elbing erinnern die Bäume um die Quelle des engliſchen

*) Der beſtrafte Brudermord oder Prinz Hamlet nach einer Handſchrift von 1710 auszugsweiſe im Gothaiſchen Theater-Kalender 1779. S. 53. Romio und Julieta aus einer in Wien befindlichen Sammlung in Devrient Bd. I. S. 421. Für die ſpäte Bearbeitung zeugen die untermiſchten Alexandriner, im letzten Stück Stellen in trochäiſchem Versmaaß. In dem von mir abgefaßten Aufſatz: „Shakeſpeare's erſtes Erſcheinen auf den Bühnen Deutſchlands und insbeſondere auf der Königsbergs.“ in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 294 und 315 iſt neben einer wortgetreuen Ueberſetzung von Viel Lärm um Nichts und Titus Andronicus die Bearbeitung von Jacob Ayrer und die in den „Engliſchen Comedien“ von 1620 in Auszügen abgedruckt, die die (wenigſtens mittelbare) Ableitung von den genannten Stücken außer Zweifel ſetzen.

Brunnens an die Zeit, da die engliſche Oſtſeecompagnie daſelbſt gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Wohnſitz aufſchlug, um engliſche Waaren, namentlich Tücher, in Preußen und Polen abzuſetzen *). Im Jahre 1605, ſo wiſſen wir, haben engliſche Comödianten in Elbing geſpielt und ziehen weiter. Wenn die urkundlichen Ueberlieferungen auch keine Verbindung angeben, ſo liegt es doch nahe anzunehmen, daß die Anſiedlung und das Herumſchweifen der Engländer in Zuſammenhang ſtand und daß der Handel wie immer, ſo damals, der dramatiſchen Kunſt gedeihlichen Schutz gewährte.

In Elbing, Danzig und Königsberg ſpielen die engliſchen Comödianten nicht weniger als in allen Handels- und fürſtlichen Reſidenzſtädten in Deutſchland. Die erſten Geiſter der Zeit waren hingeriſſen von den Comödien und Tragödien und fühlten ſich gedrungen zu Umarbeitungen und Nachbildungen jener dramatiſchen Gemälde, die vor ihnen aufgerollt wurden. Sie nahmen die Kunſtwerke in ſich auf, die ſie zuerſt nur von der Bühne her kennen zu lernen Gelegenheit fanden. Der Notar Jacob Ayrer († 1605) **), ein Landsmann und jüngerer Zeitgenoſſe von Hans Sachs lieferte eine metriſche Behandlung der ſogenannten Spaniſchen Tragödie, eines der damals beliebteſten Stücke in England, und der Comödie: Viel Lärm um Nichts. Der Profeſſor und Mathematiker Schwenter in Altdorf verfaßte den Peter Squenz, den wir nur aus A. Gryphius' genialer Umbildung kennen. Joh. Val. Andreä († 1654) ſchrieb das engliſche Schauſpiel Eſther lateiniſch, dieſes Stück und ein anderes verfaßte er nach ſeiner Aeußerung, um mit den engliſchen Comödianten zu wetteifern ***). Dieſe nennt zwar Gumpelsheimer nicht in ſeiner in Straßburg 1612 erſchienenen Schrift, in der er den Akademikern den Beſuch der Comödien wegen des außerordentlichen Nutzens empfiehlt, aber er kann die engliſchen Komödianten nur meinen, wenn er ſagt, daß ſie durch Erfindung und Darſtellung Alles zurücklaſſen †).

*) F. Neumann Ueber die engliſche Handels-Societät in Elbing in den Elbinger Anzeigen 1824. Nr. 41. Vgl. Nachricht von dem Urſprunge der Brittiſchen Handlungsgeſellſchaft in: Crichtons Urkunden.

**) Nach Wachlers Handbuch 1833. Bd. III. S. 392.

***) „Anglicorum histrionum aemulatio" war für ihn beſtimmend.

†) Gymnasma de exercitiis academicorum. Hier heißt es von den

Das Glück, das die Fremdlinge machten, ist wohl mit dadurch zu erklären, daß die Zuschauer über dem Reiz des Neuen das Befremdende übersahn und, da sich nicht vergleichen ließ, als englische Manier, weil sie Mode geworden, sich allerlei gefallen ließen.

Da vor 1629 in England nicht Frauen die Bretter betraten, so durften die jungen Männer um so weniger Anstand nehmen, als Ophelia und Julia zu erscheinen. Die Shakspearschen Stücke waren damals wahrscheinlich schon in einer Art redigirt, daß in zweckmäßiger Abrundung Theile derselben dargestellt werden konnten. Denn die Schauspielertruppen, die in London im Dienste reicher Lords standen zur Zeit, da die öffentlichen Theater blühten, werden auch nicht die Kräfte besessen haben, um die berühmten Tragödien im ganzen Umfange in Szene zu setzen.

Mit den englischen Stücken lernten die Deutschen auch die Einrichtung der Bühne kennen, auf der sie im Mutterlande gegeben wurden und die die englischen Comödianten in ihren Buden nachahmten. Man verglich den Bühnenbau mit dem altrömischen *). Schon frühe werden sie Niederländer und Deutsche in ihre Gesellschaft aufgenommen haben und, wie die Rolle des immer lauten Pickelhäring, mögen auch die stummen und Nebenrollen von Nichtengländern gegeben seyn. Bei dem Streben, dem Nationalgeschmack sich anzufügen, sahen sie sich durch die Mitgliedschaft in Stand gesetzt, auch geistliche, den Schulkomödien ähnliche Stücke aufzuführen **). In ihrer Zahl befanden sich Sänger und Tänzer. Wenn sie gymnastische Künstler an sich zogen, so geschah es erst in späterer Zeit, um die Zwischen- und Nachspiele, die

Comödianten: **Quantam plausibilem exactionem Germaniae nostrae imponant, usus testatur, monstrat experientia.**

*) Am Hof in Cassel spielten sie 1611 in „einem schönen Theater, so sonderlich auf die alte römische Art dazu gebauet und etliche 1000 Menschen darinnen seyn und zusehn können." Devrient Bd. I S. 153.

**) Nach einer Nachricht in Alvensiebens Theater-Chronik 1832 geben Engländer(?) in Ulm 1602 ein Schauspiel vom Propheten Daniel, von der keuschen Susanna. Lisch I. S. 87. Die englischen Comödianten richten an den Rath in Rostock 31 März 1606 ein Dankschreiben, daß man „sie eine geraume Zeit geduldet," die mit ihrer „Musik, auch geistlichen und weltlichen Historien, Comödien und Tragödien gemeiner Stadt dienen mugen."

ſehr beliebt waren, ſo mannichfaltig als nur immer möglich aus-fallen zu laſſen.

Unrecht iſt es, von Haus aus in den engländiſchen Comödianten die engliſchen Springer und engliſchen Reiter wiedererkennen zu wollen, die Anfangs als herumſtreichende Gaukler die Städte brandſchatzten und ſpäter eine höhere Theaterpraxis entwickelt haben ſollen. In den Rechnungen des markgräflichen Hofes in Preußen, zu den beliebte Künſtler jeder Art in ununterbrochener Reihe wallfahrteten, werden die engliſchen Springer kaum erwähnt. Zwiſchen 1556—1584 werden engliſche Fiedler, engliſche Pfeifer, engliſche Trompeter genannt. 1611 werden von den engliſchen Comödianten die Muſikanten unterſchieden, ebenſo 1639. Und ſo dürften die während des Zeitraumes genannten Inſtrumentiſten, weder der engliſche Citharist Chriſtoph Kirten, noch der engliſche Sackpfeifer, zum Verbande der Comödianten gehört haben. Noch weniger jene engliſchen Springer, die gemäß der Beſtallung vom J. 1614 „den Kurfürſten jedesmal bei Reiſen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und mit Springen, Spielen, und anderer Kurzweil zu erweiſen" hatten *). Sicher würde das Springen nicht voran ſtehn, die Beſtallung nicht als die der engliſchen Springer rubricirt ſeyn, wenn eine Comödianten-Truppe gemeint wäre **). Das Spielen iſt hier bequemer wohl auf die Späße des Luſtigmachers zu beziehn. Die Comödianten ſind nicht als ein Zweig der engliſchen Springer, ſondern dieſe vielmehr als ein Ausläufer der engliſchen Comödianten anzuſehn ***). Freilich — ſo ſucht man ſich die Popularität, die die Fremdlinge fanden, zu erklären — ſind nur die körperlichen Kunſtfertigkeiten überall leicht verſtändlich, allein manche Erſchei-

*) Plümicke Entwurf einer Theatergeſch. in Berlin. S. 37.

**) Devrient Bd. I. S. 152 verwechſelt offenbar zwei von einander fern liegende Dinge, die Berufung der engliſchen Comödianten an den kurfürſtlich-brandenburgiſchen Hof durch den Junker von Stockfiſch 1611 und die Beſtallung der engliſchen Springer 1614 ebendaſelbſt. Plümicke trennt beides, indem er ſagt: es ſey „faſt um eben dieſe Zeit eine Beſtallung ausgefertigt."

***) Die equilibriſtiſchen Scherze, die in dem altengliſchen, auf deutſchem Boden verpflanzten, Stück „Eſther und Haman" die luſtigen Perſonen treiben, ſtehen zu vereinzelt da, als daß daraus gefolgert werden könnte, die engliſchen Comödianten ſeyen zugleich engliſche Springer geweſen.

nungen beweiſen, um die Worte eines mir vorliegenden Buchs zu gebrauchen, „daß das Sprachverſtändniß nicht nöthig iſt, um die Schauſpielkunſt anziehend zu machen.“

Die engliſchen Comödianten, die Muſik und Tanz wohl nur nebenſächlich betrieben, erfreuten ſich der ſchönſten Blüthe während der erſten 20 Jahre des 17. Jahrhunderts. Ihre Kunſt erhielt ſich, noch theilweis von Engländern ausgeübt, bis zur Mitte desſelben und beſtand bis zu Ende wenigſtens als engliſche Manier. Damals hatte wohl ſchon längſt der dreißigjährige Krieg die fremden Künſtler nach ihrer Heimat getrieben.

Die engliſchen Comödianten erſchienen in Preußen zuerſt im J. 1605 *). In Königsberg geben ſie im Oktober vor der Herzogin Maria Eleonora mehrere Vorſtellungen und empfangen einen außerordentlich hohen Ehrenſold:

> 75 Mark uf Begehren meiner gnädigſten Fürſtin und Frauen etzlichen engliſchen Comödianten, welche vor J. fürſtl. Gn. agiret, zweimal getanzet und mit einer lieblichen Muſica ufgewartet.

Sie begaben ſich wohl nach Elbing, wo wir ſie im ſelben Jahre antreffen.

Der Rath, wie es den Anſchein hat, fertigt ſie hier plötzlich mit einer Verehrung von 20 Thlr. ab. Sie ſollen „zu agiren aufhören, weil ſie geſtern in der Comödie ſchandbare Dinge fürgebracht“ **). Als ſie zwei Jahre ſpäter ſich meldeten, wurden ſie am 16. Juli 1607 von neuem abgewieſen, obgleich ein in Elbing anſeſſiger, wahrſcheinlich engliſcher Kaufmann Brakel ſich für ſie verwandte. Die traurigen Zeitläufte, ſo lautet der abſchlägige Beſcheid, ließen die Gewährung nicht zu, doch genehmige der Rath, daß ſie im Hauſe des Herrn Brakel oder ſonſt privatim ſpielten. Eine Art Lordſchaft ſcheint demnach in Preußen ihr

*) In demſelben Jahr hielt ſich Heinrich Julius von Braunſchweig (der als Hibaldeha im 16. Jahrhundert dramatiſche Stücke drucken ließ) fürſtlich beſtallte Comödianten an ſeinem Hof. Wir haben die engliſchen unter ihnen zu verſtehn. Devrient Bd. I. S. 152.

**) Nach einer Mittheilung von F. Neumann in den Elbinger Anzeigen 1827 Nr. 99. Nach Liſch, Jahrbücher Bd. I. S. 87. machten die engliſchen Comödianten, die 1606 in Roſtock Vorſtellungen gegeben, bei ihrem Abſchiede dem Rath beſonders bemerkbar, daß ſie nicht anders, denn was lieblich und wohl anzuſehn und zu hören geweſen, agirt und muſicirt.“

Unternehmen begünſtigt zu haben, indem die Comödianten Gelegenheit fanden, in den Wohnungen der Vornehmen ihre Kunſt zu zeigen. Sie erhielt oft aber auch den Charakter der Hofbedienten. Der Kurfürſt Johann Sigismund, der nach dem Tode des ältern Albrecht unter deſſen Nachfolgern ihm als Beſchützer der Kunſt nacheifert, war ein Freund der neuen dramatiſchen Unterhaltungen. Ein Junker Hans von Stockfiſch [wegen ſeiner Schauſpieltalente berühmt und] ein Günſtling des Oberkammerherrn Graf Adam v. Schwarzenberg, erhielt den Befehl „eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden" zu beſorgen*). Es wurden 19 Comödianten, an ihrer Spitze ſtand Johann Spencer, und 16 Muſikanten angeſtellt, um die mit der herzoglichen Belehnung verbundenen Feſte zu verherrlichen. Die engliſchen Comödianten, die gewöhnlich unter dieſem Namen vorkommen, werden nun auch kurfürſtliche Comödianten genannt. Sie erhalten am 30. Nov. 1611 laut der Beſtallung 720 Mark. Eine Kleidung, wozu ein Mantel gehört, von weißem engliſchen Tuch mit ſchwarzen ſeidenen Schnüren (roth gefüttert) wird für ſie angefertigt. Es war nicht ſelten, daß ein Herr ſeine Wappenfarben zu der Kleidung der Seinigen beſtimmte**). Das hohenzollernſche Weiß und Schwarz mogte die Wahl beſtimmt haben. Behufs der am 15. Nov. 1611 ſtattfindenden Belehnung begab ſich Johann Sigismund am 30. Aug. nach Königsberg und hielt ſich darauf an der Grenze auf bis zu ſeiner Reiſe nach Warſchau. Die Comödianten begleiteten den Kurfürſten nach Ortelsburg; um ihm durch ihre Spiele die Zeit verkürzen zu können, wurden in einem „Rüſtwagen" die Kleider nachgeſchickt. Nach erfolgter Belehnung hielt er am 26. Nov. ſeinen Einzug in Königsberg. Handwerker, Künſtler und Kaufleute aller Art wurden in Thätigkeit und Nahrung geſetzt, um das Erforderliche zu einer

*) Plümicke S. 34. Die engliſchen Comödianten, welche 1611 vor dem Markgrafen Albrecht Friedrich „eine Comediam agiret und getanzet," hielt man vielleicht der Anſtellung nicht für werth.

**) So ſehen wir die Feiernden beim Schembartlauf in Nürnberg im Jahre 1483 weiß gekleidet mit blauen Aermeln und blauem Barett, weil blau und weiß das Wappen des damaligen Feſtgebers war. — Im Februar 1611 werden den kurfürſtlichen Comödianten und Muſici 53 Stück Tecturen (?) geliefert.

großartigen Vorstellung für das folgende Jahr zu beschaffen, nämlich der „türkischen Triumphcomödie." „Das Theatrum im alten großen Saal" wird mit rothem Futtertuch belegt und darin wird den Comödianten „die Stadt Konstantinopel" erbaut. Demnach ist viel Tischlerarbeit zu liefern und es wird viel gröbere und feinere Leinwand dazu verwandt. Zur Anfertigung einer Wolke zu der Triumphcomödie gehören „blaue Leibfarbe und schwarz Leimet (Leinwand) und Franzen." Der Hofmaler Daniel Rose reicht eine Rechnung über 117 Mark 42 Sch. ein. Die Garderobe ist reichhaltig und kostbar. Blaues, rothes und weißes Zeug, Goldborten, 70 Ellen rother Taft, 50 Ellen rothe Schnüre, Mönchskleider, 18 große und 17 lange Federbüsche, ein Schwert mit einem vergoldeten Gefäß, ein hölzerner Schild werden bezahlt. Zu den Requisiten sind wohl die 4 Todtenköpfe zu rechnen und sonst das Schnitzwerk und die Drechslerarbeit, die vom Hofdreher und von zwei Bildschnitzern gestellt wird. Vierzehn Instrumentisten haben „in der Comödie von Constantinopel aufgewartet." — Die Summen, die die Comödianten kosteten, wurden erhöht durch außerordentliche Ausgaben, indem sie neben dem bestimmten Einkommen noch Verehrungen empfingen und mehrmals, Johann Spenser obenan, aus Schenken und Herbergen ausgelöst werden mußten.

Johann Sigismund entließ die theuern Hofbediente. Wenigstens empfiehlt er etwa 1613 *) dem Kurfürsten von Sachsen „eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenser" **).

Statt der fürstlichen Empfehlung erbaten sich sonst die Wandertruppen der englischen Comödianten vom Rath ein Zeugniß ihres Wohlverhaltens, um eine vertrauungsvolle Aufnahme in andern Städten sich vorzubereiten ***).

*) Im Jahr 1613 entnimmt Johann Spenser noch für 1229 Mark Seidenwaaren, welche Summe ihm von der Besoldung in Berlin in Abrechnung gebracht werden soll.

**) Devrient Bd. I. S. 153. Hier finden wir noch folgende Angaben. Für Comödianten wurde am 16. Aug. 1617 beim sächsischen Hof ein Urlaub beantragt, woraus sich auf eine Anstellung schließen läßt. Schon 1609 zeigten sich daselbst solche Künstler. — Im Dez. 1611 wurde am Hessen-Cassler Hof eine Comödie von Tarquinio und Lucretia gegeben.

***) Lisch a. a. O. Die englischen Comödianten schreiben 1606 an den

Im Jahr 1616 geben in Danzig engliſche Comödianten acht Vorſtellungen. Der Rath geſtattet es ihnen unter der Bedingung, daß ſie „keine unzüchtige Stücke präſentiren und nur drei Groſchen als Eintrittsgeld nehmen.“ Die Bühne iſt wie auch ſpäter die Fechtſchule *).

Es waren vielleicht dieſelben, die imſelben Jahr auch in Königsberg ſpielten.

Junker von Stockfiſch erhält 1618 von der Kurfürſtin den Befehl „nach'm Elbing Comödianten von dannen anhero zu bringen.“ Dieſe, 18 an der Zahl, ſpielen in Elbing, in Balga und in Königsberg und empfangen, laut kurfürſtlichem Befehl, Elbing 20. Juni 1619, „für ihre gehabte Mühe eins vor alles 200 Gulden polniſch aus der Rentkammer.“

Um den Engländern den Markt zu verderben, wurden ihre Stücke gedruckt und das alleinige Beſitzthum derſelben ihnen entzogen, über das ſie gewiß mit eiferſüchtigen Blicken wachten. Es geſchah wohl zum Frommen der deutſchen Spielgenoſſen, die jetzt die entwaffneten Fremden aus dem Felde ſchlagen konnten. Die 1620 erſchienenen „Engliſchen Comedien und Tragedien,“ gewidmet „allen der Comedie und Tragödie Liebhabern und andern zu Lieb und Gefallen, daß ſie gar leicht daraus ſpielweis wiederum eingerichtet werden können“, fanden einen ſolchen Beifall, daß eine neue Auflage 1624 erſchien, mit der Bezeichnung eines erſten Theils **).

Rath in Roſtock bei ihrem Abſchiede: „weil uns in andern Städten, da wir auch geweſen, unſers Verhaltens uns ein Urkund unter gemeinem Stadtſiegel mitgetheilt worden und uns alſo auch damit nicht wenig gedienet, dann wir unſeres Verhaltens halber allhier in andern benachbarten Städten und ſonſten fürzulegen haben, als bitten wir, weil wir uns auch allhie ſtill und eingezogen verhalten“ u. ſ. w.

*) Löſchin Geſch. Danzigs. Bd. I. S. 388.

**) Der vollſtändige Titel iſt: Engliſche Comedien und Tragedien, d. i. ſehr ſchöne herrliche und auserleſene geiſt- und weltliche Comedi und Tragedi-Spiel, Sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geſchicht halber von den Engelländern in Deutſchland, an Königlichen, Chur und fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handels-Städten ſeynd agirt und gehalten worden und zuvor nie im Druck außgegangen. [In der Ausg. von 1624: Zum andern mal gedruckt und corrigirt]. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern und

In Königsberg werden die englischen Comödianten im Ausgabe-Register von 1639 genannt. Auf zwei Fahrzeugen sammt Trompetern, Trabanten u. s. w. werden sie nach Brandenburg in das kurfürstliche Schloß befördert *).

Zuletzt finden wir englische Comödianten in Wien im J. 1650, denen der Kaiser Ferdinand I eine Conzession ertheilt. Sie haben englische Namen **).

Nach 1634 verspricht ein Schauspielunternehmer in Güstrow Actionen nach Englischer Manier zu geben. Derselbe ist aber ein Deutscher Caspar Stiller und nennt sich Meister aus Hamburg ***).

Längst waren die hier früh zur Kenntniß gekommenen Stücke Shakspears vergessen, als Shakspears Name im 18. Jahrhundert in Deutschland und in Preußen zur Geltung kam. Für längere Zeit ward das Englische zurückgedrängt.

Eine der beiden nach 1682 erschienenen Tragicomödien, in denen der Königsberger Michael Kongehl shakspearsche Stoffe behandelte, giebt uns den letzten Nachklang von den Vorstellungen der englischen Comödianten.

Die ältesten deutschen Theatergesellschaften, von denen einige mit den engländschen gleichzeitig bestanden, zehrten wohl lange von dem Ueberlieferten. Sie verallgemeinerten die Stoffe, die nach Deutschland herüber gekommen waren, zogen sie aber ins Gemeine herab, so daß die Gebildeten Mißfallen fanden an dem,

andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb eingerichtet und zur ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können." Am Schluß· „Nachfolgende Englische Aufzüge (fünf scherzhafte, zum Gesang eingerichtete Zwischenspiele) können nach Beliebung zwischen die Personen agiret werden. Der zweite Theil vom J. 1630 und die Fortsetzung vom J. 1670 sind dem ersten sehr unähnlich. Das Englische tritt in ihnen bedeutend zurück.

*) Vgl. über die englischen Comödianten in Preußen die Beilage.

**) Freimüthiger 1833 Nr. 144. Die Schauspieler heben in ihrem Gesuch besonders hervor, daß drei unter ihnen katholisch seyen — wahrscheinlich deutsche Spielgenossen — und verbergen es nicht, daß es ihnen schlecht ergehe. Sie heißen Wilhelm Roe, Joh. Walde, Gedeon, Gellius und Robert Cassé.

***) Lisch Bd. I. S. 94.

was ſie vordem erbaut und erhoben hatte. Dieſe herumſchweifenden Künſtler waren wohl ganz Handwerker. Das Schurzfell ſchlenkerte bei ihnen durch des Löwen Mähnen hindurch. Analog mit dem niederländiſchen Wort: Schilderbent d. i. Malerverbindung nannten ſich die Schauſpielertruppen Comödiantenbanden*). Das Haupt hieß Meiſter (Comödiantenmeiſter), auch maître, vielleicht eine Ueberſetzung von master. Wie bei der älteſten Zunft, der Steinmetzen-Brüderſchaft, erkannten ſich die Mitglieder am Gruß **). Das Vernehmen zwiſchen den obern und den niedern war nicht anders als zwiſchen Geſellen und Lehrburſchen. Eine Erinnerung an das alte, zünftige Herkommen theilt uns Iffland mit. Der neu Aufgenommene mußte Gehorſam, Arbeit und Demuth angeloben. Vor dem erſten Helden, dem Tyrannenſpieler (der den Tyrannen auch außerhalb der Bühne gegen ſeine Genoſſen machte) mußten ſich die Uebrigen verbeugen; ja nur auf ſeine Erlaubniß durften ſie ſich ihm nähern. Ein lächerliches Cäremonienweſen ſollte dem meiſt platten Treiben ein gewiſſes Relief geben.

Schon 1615 ſpielten in Danzig in der Fechtſchule brandenburgiſche Comödianten. Es wird vom Rath zwei brandenburgiſchen Comödianten geſtattet, ſieben Comödien zu geben, doch dürfen ſie von den Zuſchauern nicht mehr als zwei Groſchen nehmen, während die engliſchen Comödianten, die das Jahr darauf auftraten, ſich drei Groſchen zahlen ließen ***). In Elbing wird im J. 1640 Comödianten zu ſpielen erlaubt, doch müſſen ſie für die Freiheit den ſechſten Pfennig geben, der der St. Marienkirche und dem Hospital zugewandt wird †).

*) v. Stetten nennt die Schilderbent in Rom Bande.

**) Gothaſcher Theater-Kalender 1783. S. 169.

***) Löſchin Geſchichte Danzigs. Bd. I. S. 388.

†) Laut einer der mir von Herrn Stadtrath F. Neumann gefälligſt mitgetheilten Notizen.

Beilage zur ersten Abtheilung.

Die englischen Comödianten in Preußen *).

1605.

Ausgabe-Register.

75 Mark vff begehren Meiner gst. Fürstin vnd Frawen ꝛc. der Herzogin in Preußen etzlichen Englischen Comedianten, welche vor Ihr fürstl. Gnd. agiret, zweimal getanzet vnd mit einer lieblichen Musica vfgewartet. gezahlt den 3ten October fol. 127.

Elbing. Rathsreceß. Session vom 14. Sept. 1605.

Ist beliebet den englischen Comödianten wegen dessen, daß sie vorgestern einen Erb. Rath zu Gefallen agiret 20 Thlr. zur Verehrung zukommen zu lassen. Daneben aber auch ihnen zu untersagen, daß sie nunmehr zu agiren aufhören sollen in Anmerkung sie gestern in der Comödie schandbare sachen fürgebracht.

1607.

Elbing. Session vom 16. Juli 1607.

Engländische Comödianten halten heftig an, etiam intercedente Brakel deputato, ihnen zu gestatten ihre Spiele. Weil es aber eine Schatzung der Bürgerschaft ist und die jetzigen traurigen Läufte solches nicht zugeben wollen, hat ein Erb. Rath beschlossen, ihnen es abzuschlagen. Doch wofern der Herr Deputat oder jemand anders ihres Spiels privatim begehren würde in seinem Hause, könne es gestattet werden.

Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 99. F. N.

1611.

Ausgabe-Register.

30 Mark den Englischen Commedianten welche für vnserm gnedigsten Fürsten vnd Herrn HEn. Albrecht Friederichen ꝛc. eine

*) Beinahe ganz nach Abschriften, welche Hr. Reg.-Sekretär Faber im geh. Archiv in Königsberg genommen.

Commediam agieret vnd getanzet, zur Verehrung gezahlt den 23ten July. fol. 91. — 7 Mark 57 ß. vor 53 Stück Tecturen den Churfürstlichen Commedianten und Musici. 18. Februar fol. 317. — 720 Mark den Englischen Commedianten vf Rechnung der Bestallung an 400 Thaler zu 36 Gr. den 30. November 1611. Laut Kurfürstl. Befehl und Quittung. — 150 Mark den Englischen Commedianten als dieselbe nach Ortelsburg verreiset vf Rechnung den 7. October 1611. (Ist ihnen von Churfürstl. Gnaden erlassen). 1612. fol. 100.

Churfürstliche Rescripte ꝛc. von 160—1614. fol. 41.

Johann Sigismund Markgraf und Churfürst zu Brandenburg schreibt den verordneten Oberräthen zu Königsberg. ꝛc. ꝛc. „Aldieweil wir gegen bevorstehender Lehens empfahung deren wir vns dann noch genzlich versehen, gerne vnsere Instrumentisten vnd Commoedianten gekleidet sehen möchten, So ist vnser gnedigstes Begehren, mit Befehl, ihr wollet nach beigefügter designation beider Zettel, vff gemein weiß englisch tuch, vnd schwarzen seidenen Schnuren, zu Mantel Hosen vnd Wammes einen vberschlag machen laßen, vnd nicht allein, soviel gemein Englisch weiß Tuch vnd die schwarze seidene Schnure, mittel arth, nebenst aller anderer Zubehör an futter, samt gestrickten weißen Strümpfen als sichs vf vorzeichnete Personen erstreckt, besondern auch deßen noch vf fünf oder sechs Personen vbermaaß zu solcher behuf vngeseumbt anhero schicken, damit ihnen solche Kleidung alhier zur rechten Zeit können gefertigt werden, wie wir dann zu dem Ende vnsere Hofschneider albereit herausgefordert. Hieran thut Ihr unsere gnedige Meinung, Seint Euch mit gnaden vnd geneigten Willen woll beygethan. — Datum Ortelsburg, 16ten Octobris Ao. 1611.“

Relationes von 1611—1614. fol 1.

Gnedigster Churfürst vnd Herr, E. Chürfürstl. gl. gnedigs beuelch schreiben den 16. October zu Ortelsburg datirt in welchem E. Ch. g. zu Kleidung derselben Instrumentisten und Commödianten gemes einer designation ein Anzahl weiß Englisch Tuch, schwarze seidene schnüre vnd anders gnedigst erfordern, haben wir den 22. October empfangen, vnd solchem E. Ch. g. gnedigem beuelch zufolg einen vberschlag machen laßen was nicht allein ge-

mes vberſchickter verzeichneter perſonen ſondern noch vf ein perſon 6 drüber zur Kleidung nöthig ſein will vnd ſchicken demnach E. Ch. g. mit einem Rüſtwagen zu ſolcher Kleidung an Tuch, Leinwant, ſtrümpfen ſeiden Knöpfen vnd Borten zu, Inmaßen ſolchs inliegenge verzeichniß vermog. Wirt auch noch ein mehrers an boorten gemacht, vnd ſo balden ſie fertig, ſollen ſie gleichfalls eheſt nachgeſchicket werden, welchs E. Ch. g. vf. derſelben gnädiges beuelch ſchreiben wir vnterthänigſt nicht verhalten vnd befehlen E. Ch. g. gottes gnädiger bewahrung. Dat. Königsberg, den 24. October 1611.

Hoffmeiſter, Burggraf, Marſchall } subscripſ.

Verzeichniß was Ihr. Ch. g. in einem Rüſtwagen nach Ortelsburg geſchickt werden. d. 24. October 1611.

979¾ elen weis Kirſey an 32 ganzen ſtücken vnd an ſieben ſtücken ſo angeſchnitten. — 492 elen futtertuch an 17 ganzen ſtücken und 16 ellen. — 287 elen flechſene leimet. — 41 paar ſtrümpfe weis. — 2 Pfd. Nehe- und 1 Pfd. Stepſeide. — 123 Dutzet eyſerne Knopfe. — 883 ellen ſeidene borten, der reſt als 2397 elen werden gemacht ſollen vfs allererſte nachgeſchickt werden.

Gewürtz- u. d Gewand-Regiſter.

Ausgabe. Kirſei.

209 Ehlen 19 Commedianten jedem 11 Ehlen zu Hoſen, Wambs vnd Ermeln. — 288 Ehlen erwähnten 19 Perſonen zu Mänteln jedem 12 Ehlen. — 176 Ehlen 16 Inſtrumentiſten vnd Muſicanten jedem 11 Ehlen zu Hoſen Wambs und Ermeln. — 192 Ehlen gemelten Inſtrumentiſten und Muſicanten zu Menteln jederm 12 Ehlen.

Ausgegebenes Futtertuch.

228 Ehlen Futtertuch 19 Engliſchen Commedianten jedem 12 Ehlen vnter Hoſen vnd Wambs. — 192 Ehlen Futtertuch 16 Inſtrumentiſten und Muſicanten jederm 12 Ehlen Hoſen vnd Wambs zu futtern.

Parchent-Ausgeben.

70 Ehlen Parchend 19 Commedianten vnd 16 Muſicanten jederm 2 Ehlen zu den Kappen vnd Schößen zu füttern. —

Flechſen Leinmet Ausgeben.

133 Ehlen flechſene Leimet 19 Commedianten vnter die Kleider zu futtern. — 112 Ehlen 16 Inſtrumentiſten vnd Muſicanten vnter die Kleider zu futtern.

Ausgabe-Geld.

351 Mark 7 ß. 3 pf. Vor 2809 Ellen Borten zu 2½ gr. als vf 16 Perſonen Musicanten 19 Perſonen Commedianten vnd Hrn. Grabauen Kutſchern vf ihre Mäntel Hoſen und Wambs zu brehmen, und 4 Mark 57 ß. Vor 11 Loth Nehe Seiden den Commedianten zu den Borten zu 9 Gr. von Adrian Bortenwirker zahlt den 24. Januar. fol. 454. — 7 Mark 12 ß. Hans Tanapfel Bildſchnützer hat 4 Todtenköpfe und ein Schild zur Commedia geſchnützet. 1. Februar. fol. 454. — 227 Mark 30 ß. vor 70 Ellen rothen Taft zu 65 Gr. — 3 Mark 45 ß. vor 50 Ellen rothe Schnür zu 1½ Gr. — 1 Mark 12 ß. vor 3 ſcotgewicht rothe Seide zu 8 Gr. und 1 Mark von Meſſing-Ringe. Alles für die Engliſchen Commedianten von Georg Grunau ausgenommen. Den 1ſten Februar. fol. 455. — Chriſtian Salbert Meſſerſchmidt hat für die Commedianten ein Schwerdt mit einem vergulbeten Gefäß gemacht. 7. Februar. fol. 455. — 1080 Mark Johann Spencern Commedianten an 600 Thaler zu 36 gr. ſo ihm noch vf den von Ihr Churfürſtl. Gnaden getroffenen Contract restiret, empfing er ſelbſt 4. Februar. fol. 101. — 124 Mark 47 ß. Vor Brennholz durch die Commedianten in ire Loſement erkauft weil ſie hier geweſen. 26. Mai. fol. 448. — 6 Mark Zins von 18 groſze und 17 lange federbüſche, ſo der Andreas Körner zu der türkiſchen Triumph-Commoedien geliehen. 17. Juny fol. 449. — 23 Mark 9 ß. vor allerlei Hölzer Drehewerk durch die Commedianten beim Hofdreher beſtellt. 1. July fol. 153. — 235 Mark 54 ß. Vor blau roth und weiß Gewand, wollen Lindt, rothen harſch. gulden borten vnd ander ſachen zu der Commediam durch Meiſter Dietrich Schlemmer ausgenommen und die Kleidungen verfertigt. 21. Auguſt. — 81 Mark 33 ß. vor blaue Leibfarbe und ſchwarz Leimet und franczßen, Alles zur Wolken zu der Triumph-Commedia dem Meiſter Dietrich zahlt. 21. Auguſt. — 87 Mark 39 ß. vor allerlei Schnitzwerk zu der Triumph-Commedia durch Alexander Crauſe

Bildschnützer. 21. Auguſt. — 111 Mark 15 ß. vor allerlei Tischlerarbeit zu der Triumph-Commedia durch Christoph Dosin Tischler gefertigt, zahlt 21. Auguſt. fol. 459. — 117 Mark 42 ß. Daniel Rose Hoffmaler für allerlei Arbeit so er vf Churfürstl. Befehl den Commoedianten allerley gefertiget, Laut der specificirten Rechnung, 19. September zahlt. fol. 145. — 1 Mark 30 ß. vor ein Klinge eingefaſt vf Ihr Churfürstl. Gnaden Befehl ꝛc. den Commedianten gefertigt. 16. October fol. 460. — 7 Mark 30 ß. den Commoedianten zur Zehrung wieder zurückgeben. 20. December. fol. 229/a. 26 Mark 9 ß. Auslösung Ihr Churfürstl. Gnaden Comediant Johann Spenſer welcher vom 28. October bis vf den 8. November 1612 bei Christoph Hertlein gelegen. 1 Woche fol. 209. — 47 Mark 48 ß. Auslösung der Churfürstl. Comedianten vf Rechnung eines Zettels gezahlt Hans Haltern Krieger aufm Steindamm laut Abschiedts, und Reſt noch in derſelben Zettel 47 Mark 16 Gr. Hans Jacoben. 23. Jan. fol. 211. — 47 Mark 48 ß. Auslösung der Churfürstl. Comödianten welche Anno 1612 bei Hans Jacob gelegen worauf in der 4ten und 5ten Woche 47 Mark 16 Gr. und jetzt der Reſt gezahlt. 13. März. vide 1614. fol. 212/b.

1612.

Gewürtz- und Gewand-Regiſter.

Futtertuch aus Gnaden gegeben. 297 Ehlen rottfutter Tuch an 11 Stück den Engliſchen Commedianten auf der Hrn. Regenten Bevehlich den 21. Januar. — 189 Ehlen Futtertuch an 7 Stück. den Commedianten. — 30 Ehlen zu Münchs-Kleider, noch 81 Ehlen rott futter Tuch das teatrum zu belegen im alten großen Saal. —

Flechſene Leimet ausgegeben.

25 Ehlen flechſen Leimbt den Commödianten zu erbauung der Stadt Conſtantinopel. — 70 Ehlen flechſen Leimbt in drei Poſten den Commedianten.

Heden Leimet ausgegeben.

30 Ehlen grobheden leimbt den Commedianten zu erbauunge der Stadt Conſtantinopel — 300 Ehlen heden leimbt in vier Poſten den Commedianten folgen laßen. Den 9. Januar.

1613.

Ausgabegeld.

1229 Mark 24 ß. Johann Spenczen Commoedianten an Seiden-Waaren von Heinrich Klehe ausgenommen an 683 Thaler a 36 Gr. welches ihm zu Berlin an seiner Besoldung soll gekürzet werden. 38 Woche. fol. 99/a.

„Um dieselbe Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts) empfiehlt der Churfürst von Brandenburg dem von Sachsen eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir also noch einen englischen Namen."

Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst I. S. 153.

1616.

Danziger Rathsbeschluß.

1616 werden „den englischen Komödianten acht Komödien nachgegeben," jedoch sollen sie „keine unzüchtigen Stücke präsentiren" und nur drei Groschen nehmen.

Löschin Gesch. Danzigs I. S. 388.

Ausgabe-Register.

112 Mark 30 ß. den Englischen Comoedianten zur Verehrung. 7. November. fol. 119. — 112 Mark 30 ß. haben Ihr. Churfürstl. Dchl. ꝛc. den Englischen Comoedianten zu den vorhin empfangenen 50 Reichsthalern nochmals zur Verehrung zu geben gst. beuohlen, welche sie empfangen den 8ten November. fol. 119.

1618.

„Schon im Anfange des 17. Jahrhunderts fällt die erste Erwähnung des Junker Hans von Stockfisch (vermuthlich ein Beiname, der ihm wegen seiner vorzüglichen Stärke in komischen Rollen gegeben worden) welcher wegen seiner Schauspielertalente hieselbst (in Berlin) nicht wenig berühmt gewesen, maaßen er sich auch selbst der besonderen Gnade und Protektion rühmen dürfen, deren ihn vorzüglich der damalige Graf Adam von Schwarzenberg churfürstlicher Geheimer Rath und Oberkammerherr (nachmaliger Statthalter), ein großer Kenner und Beförderer der schönen Künste seit länger als 15 Jahren gewürdiget. Er erhielt sogar vom Churfürsten Johann Sigismund 220 Thaler

jährliche Bestallungsgelder nebst freier Station und zwei Essen als ein Deputat. Wenig Jahre vor des Churfürsten Tod (der am 23. Dez. 1619 erfolgte) ward ihm der Befehl, eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden anhero zu verschaffen.

Plümicke Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 33. 34.

Ausgabegeld.

90 Mark Sein vf gnedigen Befehl Ihr. Churfürstl. Gnaden einem Stockfischen welchen Ihr Churfürst. G. nachm Elbing Comoedien (Commödiantin) von dannen anhero zu bringen abgefertigt haben an 50 Thalern zu 36 Gr. gezahlt. 17. März. fol. 125.

1619.

Ausgabe-Register.

150 Mark. 18 Englischen Commedianten welche vor Ihr Churfürstl. Gnd. etzliche Commedien, agiret, gezahlt den 22. Juny fol. 150.

Churfürstliche Rescripte 1614—1619. fol. 345.

An die Oberräthe des Herzogthums Preußen

Von Gottes Gnaden Johann Sigismund ꝛc. Wir haben den Comoedianten, welche wie euch bewust, zu vnterschiedenen mahlen, vf vnser gnedigstes Begehren, in vnserm Gemache zu Königsberg vnd Balge agiret, für ihre gehapte muhe, eins vor alles, zwei Hundert gulden Polnisch bewilliget, Befehlen euch demnach hiermit gnedigst, Ihr wollet ihnen solche 200 gulden, aus Vnser Renthkammer also vort entrichten lassen ꝛc. Datum Elbing den 20. Juny 1619.

1620.

d. d. Königsberg in Preußen den 4. 14. März 1620 erging an den Geh. Rath Edlen zu Putlitz ein churfürstl. Befehl: „dem von Stockfisch die rückständige Bestallungsgelder zu bezahlen, auch ihm sein Deputat abzureichen; was aber die zugleich geforderten 1000 Thlr. belange, so wäre zwar billig, ihm solche zu ersetzen, falls er zu beweisen vermochte, daß er solche wirklich wegen der Compagnie Comöten, welche zuletzt in Berlin gewesen und zwar auf Befehl Ihres vielgeliebten, hochseligen Herrn Vaters ausgelegt und baar vorgeschossen. Da jedoch glaubwürdig berichtet worden, daß nicht er

Stockfiſch ſolche hieher verſchaffet, ſondern ſelbige für ſich nach Berlin gekommen und ihre Dienſte angeboten hätten, auch die vorgezeigte, von den Comödianten in ſeinem Faveur ertheilte Atteſtation ganz unzweifentlich nur erſchlichen und untergeſchoben ſey ſo werde er mit dieſer ſeiner unſtatthaften Forderung ſchlechterdings ab und zur Ruhe verwieſen" u. ſ. w.

Plümike a. a. O. Seite 35. 36.

1639.

Ausgabe-Regiſter.

675 Mark Herrn Secr. Dietern an 150 Rthlr. zu Auszahlung der Engliſchen Commedianten welche Reinholdt Klein vorgeſtreckt und von den Holzgeldern wieder gut gemacht ſein, gezahlt d. 5. December. v. 1640. fol. 32. — 69 Mark Fracht von etlichen papagi (Bagage), wie auch der Commedianten, Trabanten, Trompeter und dergleichen Sachen und Völker von hier über Waſſer bis nach Brandenburg ins Churfürſtl. Ablager mit 2 Schmakken zu führen. Durch Reinholt Klein gezahlt. 18. October fol. 241.

Zweite Abtheilung.

Die gelehrte Bühne der praktiſchen gegenüber bis zur Zeit Friedrichs II.

Die Nachahmer der ſchleſiſchen Dichterſchulen. Die erſten Theater-Prinzipale.

„Liebeskampff oder Ander Theil der Engliſchen Comödien und Tragödien", der 1630 erſchien, giebt uns in ſeiner Zuſammenſtellung ein Bild des deutſchen Theaters während des 17ten Jahrhunderts. Vom Engliſchen iſt hie und da nur die Manier geblieben. Dagegen wird das Spaniſche durch ein Stück, das nach Cervantes gearbeitet iſt, und noch mehr das Italieniſche durch eine Ueberſetzung des Aminta von Taſſo in den Vorgrund geſchoben. Die ſpaniſche Grandezza in barocker Geſtalt thut ſich ſeitdem in den Haupt- und Staatsactionen hervor und das Paſtorell iſt Seele der Feſtſtücke, die bei fürſtlichen Gelagen und anderen feierlichen Angelegenheiten verlangt werden. In jenem Buch ſind Sing-Comödien und Tragi-Comödien enthalten. In den Schäferſpielen iſt die Dichtung auf den Geſang berechnet und in den Haupt- und Staatsactionen beſteht der Reiz in der Miſchung des Tragiſchen mit dem Komiſchen. Dieſe rühren meiſt von namenloſen Schriftſtellern her, die durch eine ſchnelle Theaterpraxis den widerſtrebenden Stoff bewältigten, jene meiſt von gekrönten Poeten, die mit ſchwerfälliger Gelehrſamkeit ſich in ein buntes Bühnengepränge verſetzten.

Die Stücke, welche die ſchleſiſchen Dichter verfaßten, kamen meiſt nur, wenn ſie den Charakter der Gelegenheitsgedichte haben, zur Darſtellung *). Von den engliſchen Comödianten hatte

*) Freilich ſagt Gryphius, als er ſeinen Papinian dem Bürgermeiſter und den Rathsherrn Breslaus zueignet, Fremde hätten vermiſcht mit Bürgern bei dem

man ſo viel gelernt, daß auch Proſa als poetiſche Sprache gelten könnte und daß der Tanz heitere Szenen zu heben beſonders geeignet wäre. Die Luſtſpiele ſind nun gemeinhin in Proſa abgefaßt und ſelbſt in ernſten Stücken, in denen der Dichter nur die Erfindung durch das Argument gab, ohne ſie dialogiſch auszuführen, wird in ungebundener Sprache geſprochen ſeyn. Die Feſt- und Luſtſpiele finden gewöhnlich in Tänzen einen paſſenden Abſchluß.

Martin Opitz, der Vater der ſchleſiſchen Schule, dachte wohl an ſich, als er in der Vorrede zu ſeinen Gedichten von Dante ſpricht und dem Unglück einer Verbannung, „wo Ruhm und Ehr ein Elend iſt", denn auch er fürchtete, bei den Schreckniſſen des Krieges ſeine Heimat verlaſſen zu müſſen, und er verließ ſie, um in Danzig die Ruhe einer literariſchen Muße und die Ruhe eines frühen Grabes zu finden. Ein Schützling des polniſchen Königs Vladislaus IV., den er lange vorher als den Bezähmer der wilden Völker und Stifter der öffentlichen Sicherheit gefeiert, lebte er in Danzig ſeit 1634 als deſſen Sekretär und Hiſtoriograph. Er überſetzte 1625 die Trojanerinnen des Seneca, in welchem Jahr Corneille als dramatiſcher Dichter auftrat, in Thorn (drei Jahre vor ſeinem Tode) die Antigone des Sophokles. Nach dem Italieniſchen bearbeitete er die Daphne und die Judith*). Opitz ſagt: „Unter allen poetiſchen Sachen oder Gedichten iſt ſonder Zweifel nichts über die Schauſpiele," dennoch iſt er nicht als Erfinder im Dramatiſchen aufgetreten und die Darſtellung der Daphne, die in Dresden zur Feier eines fürſtlichen Beilagers gegeben wurde, wird mit ihren von Hirten und Nymphen geſungenen Chören ihren eigentlichen Werth durch die Muſik

Leo (Arminius) geſeufzt, bei der Catharina (von Georgien) geweint und bei der Felicitas (der beſtändigen Mutter) geſtaunt.— Die Darſtellungen fanden aber wohl nicht öffentlich, ſondern im geſchloſſenen Kreiſe ſtatt, wie bei Schulfeſten. Wenn die Principale Velthen den Papinian, Hoffmann († 1727) den Leo Arminius gaben, ſo haben wir dies nur als einzelne Verſuche anzuſehn, da Gryphius den Beſchauer ungleich weniger, als den Leſer zu berückſichtigen ſcheint.

*) Die Widmung zum letzten Stück iſt in Breslau 1635 geſchrieben. Gewöhnlich nimmt man an, Opitz habe die Judith in Danzig gedichtet; da er 1634 ſich nach Thorn begab und von da nach Danzig, ſo entſteht ein Widerſpruch, den ich nicht zu löſen verſuche.

des Capellmeisters Heinrich Schütz erhalten haben, den der Dichter mit den Worten begrüßt:

O du Orpheus unsrer Zeiten,
Den Thalia hat gelehrt.

Heinrich Schütz war der Oheim und Meister des Componisten Heinrich Albert, des Freundes von Simon Dach.

Das Aufsehn, das Guarini durch den Pastor fido bei seinen Landsleuten erregte, verbreitete sich gar schnell über die ganze gebildete Welt. Um weniger bekannte Dichternamen zu übergehn, so nenne ich Paul Flemming, Hoffmannswaldau und Aßmann von Abschatz, die theilweis oder ganz das berühmte Schäfergedicht in deutsche Verse kleideten. Es wurde allgemein bekannt und das Pastorell fand um so leichteren Eingang in die deutsche Poesie, als die vornehmsten Dichter Mitglieder des Hirtenordens an der Pegnitz waren.

In der langen Reihe der opitzischen Nachfolger sind die dramatischen Dichter sparsam und besonders die Schöpfer neuer Stücke. Unter ihnen steht obenan Andreas Gryphius. Shakspears Todesjahr war sein Geburtsjahr, als wenn er ihn auf der Schauburg hätte ablösen sollen. Man hat wirklich beide mit einander verglichen. „Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit mögte darin bestehn, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiedenen auftreten läßt.“ So sagt Aug. Wilh. v. Schlegel in Bezug auf eine Abhandlung seines Oheims, des Dramatikers Joh. Elias Schlegel, der den Leo Arminius des einen Dichters dem Julius Cäsar des andern an die Seite stellt. Mag man den Vergleich auch nicht gelten lassen, so ist doch gewiß, daß Gryphius uns in der Bearbeitung des Handwerkerspiels aus dem Sommernachtstraum, das ihm nur auf mittelbare Weise bekannt geworden, nämlich in seinem Peter Squenz uns keine unwürdige Probe wetteifernden Talents hinterlassen hat.

Wie der früher genannte Rector aus Zittau Christian Weise den Peter Squenz zu einer Schulkomödie umformte, so ein Rector in Elbing Ernst König den Horribilicribrifax des Andreas Gryphius. Die Zahl der Akte ist vergrößert, die der Personen nicht verkürzt. Die Wahl ist befremdend, da Knaben Frauen sowohl tugendhaften als leichtfertigen Sinns darstellen und einer sogar als die Kupplerin Cyrilla auftritt.

Opitz und Gryphius glaubten nicht ſchreiben zu müſſen, wie es der Geiſt ihnen eingab, ſondern wie die Gelehrſamkeit es vorſchrieb. In der Vorrede zu Cardenio und Celinde entſchuldigt ſich Gryphius, daß er Freunden zu Gefallen Perſonen eingeführt habe, die faſt zu niedrig für ein Trauerſpiel ſeyen, denn ohne gekrönte Häupter konnte keines ſonſt füglich beſtehn. Opitz geſteht, die Daphne ſey „von der Hand weg geſchrieben," denn der Autor wiſſe wohl, „was die Alten wegen der Trauerſpiele und Comödien zu befehlen pflegen." Ein Fernhalten von der Volkspoeſie, die an keine Regeln erinnert ſeyn will, wurde gefliſſentlich geſucht. A. Gryphius vergißt nicht zu erklären, was es für ein Bewenden mit der Vaterſchaft des Peter Squenz habe, der von einem Manne der Wiſſenſchaft herrühre. Gryphius' dramatiſche Arbeiten ſtimmen nur in ſo weit mit den Stücken überein, die für die Menge berechnet waren, als ſich in einigen eine Tendenzpoeſie zu erkennen gibt, die wir, freilich in anderer Art, in den Faſtnachtsſtücken zur Zeit der Reformation fanden. Die kecke Sprachmengerei im Horribilicribrifax tritt ſpottend den ſprachreinigenden Beſtrebungen der damaligen Zeit entgegen. In zwei Tragödien behandelte er Gegenſtände aus der nächſten Vergangenheit. Die Betrachtungen, die ſich an die eine „Ermordete Majeſtät oder Carolus Stuardus" *) knüpfen, ſind um ſo mehr von aufregender Natur, als es ſich hier nicht um die Unſchuld des geopferten Königs, ſondern um die Entheiligung des Königsthums, nicht um die Willkühr eines Machthabers, ſondern um den Mißbrauch der Religion handelt, indem man von dieſer nach des Dichters Wort die Larve borge, um Kronen zu vernichten, indem man auf ſie pochend Land und Kirche zerſtöre. In dem genannten Stück tritt einer der Richter des Königs auf — der Verfaſſer, wie er ſagt, giebt aus Schonung ihm einen fremden Namen Poleh — der von Wahnſinn und Gewiſſensangſt getrieben, eine Galerie von Henkerſzenen aus der britiſchen Staatsgeſchichte vor ſich entrollen ſieht, indem Mal auf Mal „der innere Schauplatz ſich öffnet und ſich ſchließt." Die Tragödie hat einen politiſchen Charakter und die Sprache des Parteienkampfes vernehmen wir in der Unterredung von zwei En-

*) Die Enthauptung Karls I. wurde im 17. Jahrhundert häufig dramatiſch dargeſtellt.

gelländiſchen Grafen, in der, was der eine ein Verbeſſern, der andere ein Verböſern nennt. Doch enthält er ſich ſonſt aller Anſpielungen und Angriffe. Nicht ſpätere dramatiſche Schriftſteller, — und ſo kam es, daß ſchon im 17. Jahrhundert das Publikum zum Mitſpielen veranlaßt wurde.

Mehr bühnengerecht ſind die Tragödien von Caspar von Lohenſtein bei allem Schwulſt in der Sprache, aller Brutalität in der Erfindung.

Unter den ſparſamen, nicht bedeutenden dramatiſchen Dichtern, die im 17. Jahrhundert in unſerer Provinz lebten, ſteht obenan Simon Dach. In Memel 29. Juli 1605 geboren, ſtarb er als Profeſſor der Poeſie 14. Apr. 1659. Da er das Feld der Gelegenheitsgedichte als der Erſte inne hatte, ſo konnte er ſich auch der dramatiſchen Dichtkunſt nicht entziehn. „Kamen — ſo wird in Angelegenheit einer alten Univerſität gemeldet — fremde große Herren oder auch beſonders Landesfürſten in die Stadt, ſo war gleich die Frage, was für eine Komödie man zu Ehren machen wollte; Rector und Concilium kamen von ſelbſt darauf oder ſie waren auch erſucht von Jemand, der ſich dadurch eine Gnade zu erwerben dachte" *). Das Stück möglichſt beziehungsreich einzurichten, war demnach die Aufgabe des Dichters und „nach Erheiſchung ſeiner Profeſſion," wie ſich Dach ausdrückt, quälte er ſich ab, durch eine pomphafte Darſtellungsweiſe den Beifall der hohen Herrſchaften zu erringen, ſo daß man den gemüthlichen ſeelenvollen Liederdichter in Haus und Kirche nicht wieder erkennt, ſobald er ſeine heroiſchen Gedichte vorträgt und gar vom theatraliſchen Schauplatz herab. In allegoriſchem Gewande ſehen hier die allerhöchſten Zuſchauer ihre reich ausſtaffirten Ebenbilder.

Am 15. Juli 1635 befand ſich der König Wladislaus IV. von Polen in Königsberg. Simon Dach dichtete „Cleomedes, der allerwehrteſte und lobwürdigſte trewe Hirt der Krohn Pohlen" vermuthlich auf Aufforderung ſeines Freundes, des Tribunalsraths und Vicebürgermeiſters Schimmelpfennig. In ſeinem Hauſe ward wahrſcheinlich das Feſtſpiel dargeſtellt, denn er veranſtaltete

*) Aus einer Zeitſchrift: Etwas von gelehrten Roſtockſchen Sachen vom Jahre 1738.

dem Könige und den vielen ihn begleitenden Magnaten ein köſtliches Gaſtmahl und ausgezeichnete Luſtbarkeiten, ſo daß der hohe Gaſt bekannte, den Tag höchſt vergnügt zugebracht zu haben.

Der Vorredner Merkur ruft, als er den Preis der Tugend erhebt:

Schaut auf ſie her! Da ſitzt ſie da,
In Dir o Held, o König Vladisla!

und er nimmt ſeine Gnade für die Spielenden im Hirtencoſtüm in Anſpruch, die

Den Schatten nur von Deiner Macht
Vor Dir hie zu entwerfen ſeyn bedacht.

Eine Nymphe Venda, die die Krone Polens darſtellt, wird vom Moskowiter unter der Geſtalt eines Satyrs mit ſtürmiſcher Liebe verfolgt. Sie ergiebt ſich ihm aber nicht und wird endlich dem hochherzigen Cleomedes (Vladislaus) zu Theil und mit beiden verbindet ſich die Nymphe Herophile, die Krone Schwedens. Merkur, der das Stück einleitete, entſchwebt zu den Verbundenen und ſchließt mit frohen Verheißungen.

Das Stück, in dem auch Kur-Brandenburg, Krone Frankreich, Krone England und die Niederlande erſcheinen, iſt in lyriſchen Versmaaßen abgefaßt, mit Hirtenchören verbrämt und ungeachtet der fünf Akte empfiehlt es ſich durch Kürze.

Ein zweites Feſtſpiel iſt die „Sorbuiſa. Zum Beſchluß der vermittelſt unſterblicher Huld und Gnad Sr. Churfürſtl. Durchl. deß allermildeſten Nutritii feierlich begangenen Academiſchen Jubel-Feſt's in Preußen in der hoben Schul zu Königsberg präſentiret im Jahr 1644." Obgleich Sorbuiſa ſich leicht als das Anagramm von Boruſſia verräth, Sabnius und Pollentius als der Rector Sabinus und der Biſchof Polenz erkannt wird, ſo iſt dennoch ein Schlüſſel zum Verſtändniß des allegoriſchen Schauſpiels erſchienen *). Daſſelbe wurde am 21. September 1644 wahrſcheinlich von

*) Unterricht, das Schauſpiel Pruſſiarchus, welches zum Beſchluß des Jubelfeſtes der löbl. hohen Schul zu Königsberg in Preußen geſpielt werden ſoll, deſto beſſer zu verſtehn. Gedruckt durch Johann Reußner 1644. Es iſt nämlich das oben genannte Schauſpiel 1644 als „Pruſſiarchus" herausgegeben. Die beiden Stücke ſind enthalten in der nach Dach's Tode herausgegebenen Sammlung: „Chur-Brandenburgiſche Roſe Adler Löw und Seepter gedruckt bei Frdr Reußner in Königsberg." Ohne Jahrzahl (1680). Dieſelbe in anderer Ord-

Studenten im Auditorium maximum gegeben. Es fand außerordentlichen Beifall, ſo daß es im folgenden Jahr am 9. Mai auf dem Schloß (in aula) wiederholt wurde und zwar in Anweſenheit der Wittwe Guſtav Adolphs, der Königin Maria Eleonore, des großen Kurfürſten, zweier Kurprinzeſſinnen und vieler Perſonen vom Hof und aus der Stadt. Den Geſang leitete der Componiſt Heinrich Albert, Simon Dach's Freund und Kunſtgenoſſe *). Die Geſänge, zum Theil lateiniſch, ſind allein in dem Druck vollſtändig mitgetheilt. Die Geſpräche, die vielleicht in Proſa halb aus dem Stegreif vorgetragen wurden, ſind nur dem Inhalt nach gegeben.

Aus dem „Inhalt des ganzen Spieles" ſoviel, großentheils mit den Worten des Dichters! Sorbuiſa iſt mit Wuſtlieb, der perſonifizirten Barbarei, auferzogen und ihm unterthan und um ſeinethalb erfährt ſie Schmach und Verachtung. Cimbrina, die Markgräfin Anna Dorothea, und Pruſſiarchus, der Markgraf Albrecht I. als die Stifter der Univerſität ſollen ihr Hülfe bringen. Es wird ein Rath gehalten uud Pollentius meinet, Wuſtlieb könne nicht beſſer vertrieben werden, als wenn Apollo mit den neun Muſen eingeführt würde. Dem ſchenkt der Herrſcher Beifall und folget ſeinem Rath. Sabnius, ein ſtattlicher Poet, wird erkohren, Apollo mit den Muſen herzubringen; die kommen mit einer ſchönen und anmuthigen Muſik hereingezogen, darüber Sorbuiſa und Pruſſiarchus ſich herzlich erfreuen. Wuſtlieb erkennt ſein gegenwärtiges Elend und erkennt, man wäre ſeiner überdrüßig. Da machet er ſich an den Wurskaitis, den preußiſchen Götzenprieſter, und gewinnt ihn durch eine Bocksheiligung. Auch dieſer ſieht ein, daß es bald um ihn geſchehn ſeyn dürfte. Er verändert durch Zauberei Wuſtliebens Geſtalt und macht es, daß ſein Schützling in der Perſon des Sabnius unter die Gelahrten kömmt und allerhand Zank, Uneinigkeit und Zwiſt ſtiftet. Es geht ſo weit, daß

nung unter dem Titel: Simon Dachen Poetiſche Werke. Beſtehend in Heroiſchen Gedichten. Königsberg bei Hch. Boyen 1696." Derſelbe Druck mit einem andern Titelblatt ohne Jahrzahl.

*) Acta Bor. II. S. 914. Wie häufig wird auch hier der Muſiker Henricus Alberti genannt. In der Widmung des ſechſten Theils ſeiner Arien vom J. 1652 bedauert er, nicht die zweimal aufgeführte Komödienmuſik (zur Sorbuiſa) herausgeben zu können, da es ihm dazu am Beſten fehle.

Apoll ſammt den Muſen ſich abwenden, Pruſſiarchus ſeinen Verdruß und Widerwillen nicht verbergen kann, Sorbuiſa kläglich thut und verzagt. Als alles in der höchſten Gefahr ſchwebt, trifft es ſich, daß Sabinius auf ſein betrügliches Ebenbild unter drei Theologen ſtößt. Da wird der Verrath entdeckt und Wuſtlieb entlarvt. Zuſammen mit Wurkaitis räumt er das Land unter häßlichem Geſchrei. Die Einigkeit kehrt zurück und Apoll ſammt den Muſen nehmen den Helicon am Pregelſtrom ein.

So blüh hindann nach Wunſch und Luſt
Die höchſte Weisheit aller Erden,
Daß die Cyclopen-Art und Wuſt
Hier ewig nicht gefunden werden. — —

Die Jugend ſeh ich als ein Heer,
Getrieben durch der Zeit Beſchwer,
Nach Königsberg in Preußen ziehen,
Indem, daß Deutſchland untergeht
Im Brand und ſeinem Blute ſteht,
Wird Fried' und Kunſt in Preußen blühen.

Den Beſchluß der Vorſtellung bildeten Schäferſpiele mit Geſang und einem üblichen Echogeſpräch*):

Ein Freund von Simon Dach der Schleſier Chriſtoph Caldenbach, der eine Zeitlang als Prorector bei der altſtädtſchen Schule wirkte und in Tübingen als Profeſſor der Dichtkunſt 1698 ſtarb, ſchrieb 1635 zum Gregoriusfeſt: „Herkules am Wege der Tugend und Wolluſt" und ſpäter ein Trauerſpiel „Babilonienſchaft oder Tragödie aus Daniel III"**).

Als einen Nachahmer Simon Dach's gab ſich Michael Albinus (Weiß), Pfarrer an der St. Katharinenkirche in Danzig zu erkennen, als er durch den Maler und Schauſpielunternehmer Andreas Gärtner in ſeiner Vaterſtadt ein allegoriſch pa-

*) Dem Pruſſiarchus ſind beigefügt: Lieder der erſten Paſtorellen von der verliebten Dianen, welche zum Beſchluß des königsbergſchen Jubeljahres von etlichen Studioſis daſelbſt präſentiret werden, von Hch. Albert componirt.

**) „Baczko, Geſch. der Dichtkunſt in Pr. in „Beitr. zur Kunde Preußens" VI. S. 156. Das Trauerſpiel iſt gedruckt zu Königsberg 1646.

triotiſches Schauſpiel aufführen ließ. Als wären damals ſchon die Maſchinen der Hamburger Oper im Gange geweſen, überraſchen hier endloſe Verwandlungen und impoſante Schauſtellungen *). Es hat ſich uns nicht das Stück erhalten, welches improviſirt wurde, ſondern nur eine „Nachricht des Danziger Schauſpiels von der Königin im Liebenthal.“ Es wurde wahrſcheinlich 1650 zum Beſten der Armen (vielleicht als erſtes Beiſpiel der Art) aufgeführt **).

Während die Noth und die Kriegsmühſeligkeiten ſonſt die Einſtellung des Schauſpiels zur Folge hatten, waren ſie 1650 in Danzig Grund, es zu veranſtalten. Um der überhand nehmenden Armuth zu begegnen, kam man auf den Gedanken durch Aufführung „erbaulicher chriſtlicher Comödien“ Mittel zu beſchaffen ***). In dem Stück ſind die Namen der großen Zahl Spielender, unter denen als Ritter das Wort Gottes und der Glaube erſcheinen, ſo gewählt, daß man ſie leicht als die Repräſentanten der Frömmigkeit, Dankbarkeit, Barmherzigkeit u. ſ. w. erkennt. Von Handlung erfährt man eben nichts mehr, als daß dem Titel nach das Ganze in „vier Handlungen“ zerfällt und jede „in fünf Aufzüge.“ Aufzug bezeichnet nämlich die Eröffnung des ſpäter zu beſchreibenden innern Schauplatzes, der ein Theater im Theater bildete. Schon in der muſikaliſchen Introduction fehlt es nicht an „Augenbeluſtigungen.“

Auf, auf! des Herren Zier aus Kräften zu erheben,
O großer Gott von dir iſt unſer ganzes Leben.
Der Herr hält die Gedanken
In ihren rechten Schranken,

*) Auch Gryphius verlangte in der Art viel von der Kunſt des Theatermeiſters In dem 1653 dargeſtellten Feſtſpiel Majuma werden Zephyr, Chloris und Maja in Kaiſerkronen und Mars in einen Adler verwandelt.

**) Michaels Weißen Kurtzgefaßte Nachricht des Dantziger Schauſpiels von der Königin in Liebenthal, etc. So auff Vergünſtigung E. Hochw. Rahts vorſtellen wird Andreas Gärtner. — Im Vorbericht heißt es: „Chriſtlicher Leſer, weil allhier nutzliche Schauſpiele zu halten angeſehn und beobachtet werden mag als ein Mittel, dadurch zu beſſerer Unterhaltung der Dürftigen etwas Merkliches herfließen könne, ſo iſt man auch auf ſolche Gedanken gerathen, von eben dieſer Sache, betreffende die Lieb und Barmherzigkeit gegen die Armen, etwas vor zubringen.“

***) Löſchin Geſch. Danzigs I. S. 358.

Durch ihn wird das erhöht, so unter'n Füßen lieget,
Durch seine Kraft vergeht, was prächtig vor gesieget.

„Hier öffnet sich der Schauplatz mit dem Danzger Wappen und ein Engel in den Wolken sitzender" u. s. w. Hierauf werden im ersten Aufzug „Alle vorbenannte Personen mit eröffnetem Schauplatz ordentlich gezeiget und einer izlichen Beschaffenheit vom Ritter Gottlieb mit mehrerem erklärt." Da es an einem Comödienzettel fehlte, so war es wahrscheinlich Gärtner, der das Publikum mit dem Personal und mit der Rolle der Einzelnen vorerst bekannt machte.

Die Königin von Liebenthal wählt ihre Wohnung unter Fischerleuten, sie bestimmt diese, Schifffahrt zu treiben und begründet dadurch den Bau Danzigs. Das Glück der Stadt wird durch Seeräuber vielfach gekränkt, die aber Gottlieb „der Fromme" glücklich bekämpft. „Worinnen gedeutet wird auf der Menschen geistlich Elend und ihre Erlösung." Der Schutz der Stadt wird durch eine königliche Ehrensäule, neben der Gerechtigkeit und Friede stehn, gesichert. Da Klagen über allerlei Elend erschallen, die Leute zu verhungern und verdürsten glauben, sieht man dankgerührt Gottes Gnade in einem plözlich entstehenden Springbrunnen. Das Wort Gottes oder der Ritter vom Feuer entreißt die aufsäzige Stadt aus der Gewalt der Unholdin oder Unbarmherzigkeit. Es wird ein Nachtliedlein gehört, bis die Morgenröthe und Sonne aufgeht, nach dem Spruch Jes. 58, 7. „Brich dem Hungrigen dein Brot, alsdann wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröthe." Da bestimmt die Königin im Liebenthal, daß zur Besiegung aller Noth sich die Menschen mit den Tugenden vermählen, und sie bewirkt in Betreff der Krone, so heißt die Stadt Danzig, daß die Hofleute einen solchen Heirathsbund eingehn. Die Beständigkeit erhält die Krone und der verlorne Sohn Friedlieb kehrt heim. Die verschloßnen Herzen, wenn sie nicht hier Strafe erleiden, werden auf die jenseitige Pein in den Flammen verwiesen. Der Verfasser, als er das Stück in Schick gebracht, sagt: „Gott lasse alles wohl gelingen!"

Die Schulkomödien, die in Königsberg mit dem größten, in Danzig mit dem geringsten Eifer betrieben wurden, die in Elbing am längsten sich in Ansehn erhielten und auch in andern Städten

Nachahmung fanden, ſollen hier nur in ſoweit zur Sprache gebracht werden, als ſie einen veränderten Charakter darthun.

Seitdem in Danzig 1639 es den Geiſtlichen freigeſtellt war, denjenigen, welche ſich nicht zur Kirche gehalten, alle Leichen-Cäremonien zu verſagen und dieſes Recht von ihnen in Anwendung gebracht war, ſo fand der Profeſſor Raue eine Aufforderung, in einer veranſtalteten Schulkomödie gegen die Anmaaßungen der Geiſtlichkeit anzukämpfen *). Er ließ 1648 auf dem grünen Thor von zwanzig Alumnen ein drama comico-oratorium super fatis Aeneae et Laviniae aufführen. Hier trat ein Augur auf, der mit grellen Farben als geldgierig und herrſchſüchtig und ſo treffend geſchildert war, daß die Geiſtlichen ſich perſönlich beleidigt ſahen und mit dem Verfaſſer einen weitläuftigen Streit begannen *).

Auch Johann Zimmermann aus Thüringen, ſcheint als Rector in Tilſe es mit der Geiſtlichkeit in ähnlicher Weiſe verdorben zu haben, obgleich er ſpäter ihr angehörte. Er gab 1670 einen actum comicum und zog ſich dadurch eine Unterſuchung von Seiten des ſamländiſchen Conſiſtoriums zu. Er fand ſich bewogen, ſein Amt niederzulegen **).

Angriffe von der Schulbühne herab waren wahrſcheinlich ſchon früher auf den Episcopalſtolz und die Maaßregelungen der Zionswächter laut geworden. Als Erwiederung haben wir ein Gegenſtück anzuſehn. „Speculum mundi eine feine Comedia, (in Verſen) darin abgebildet, wie übel an etlichen Orten getrewe Prediger verhalten werden und wie ſie von den Widerſachern bisweilen heftig verfolget werden. Nützlich zu leſen und im Agiren beweglich.“ Das Stück, von Barth. Ringwaldt aus Frankfurt a. d. O. erfunden, wurde von deſſen Sohn, einem kgl. polniſchen Secretär, der in Königsberg ſtarb, daſelbſt von Neuem 1645 zum Druck befördert.

*) Löſchin, Geſch. Danzigs. I. S. 375. Hirſch, Geſch des academ. Gymnaſiums in Danzig. S. 51.

**) Thiel, Beſchreibung der Stadt Tilſe S. 156. Aergerniſſe der Art mögen ſchon früher vorgekommen ſeyn. Der Erzprieſter Flottwell in Tilſit zog ſich 1654 eine Rüge zu, da er eigenmächtig die Schulkomödien aufzuheben eine Beſtimmung getroffen hatte.

Auch die Politik ward auf das Schultheater gebracht und die Zeitintereſſen hineingezogen, um es anziehend zu machen. Der Rector Peter Zimmermann ſtellte auf dem Rathhauſe in Thorn am 23. Aug. 1650 eine Tragödie von der Enthauptung Karl Stuarts dar, nachdem er am Tage vorher eine Komödie „vom gegenwärtigen Zuſtand Deutſchlands" veranſtaltet hatte und, wie wir in der Thornſchen Chronik leſen, „mit gutem Vergnügen der Zuſchauer" *), bis endlich eine Schulkomödie Vorſpiel der weltbekannten Thornſchen Tragödie wurde und mit einer Reihe von Enthauptungen endigte.

An den früher in dramatiſchen Satiren beregten Streit zwiſchen Proteſtantismus und Katholicismus wird man auch wohl noch in mancher Schulkomödie in Thorn, wenn auch verſteckt, erinnert ſeyn. Eine ſolche fand hier regelmäßig am Charfreitag ſtatt, um dadurch die Jugend am Beſuch der katholiſchen Kirchen, in denen das Grab Chriſti aufgebaut war, zu verhindern, unter dem Vorgeben, dadurch etwaigen Unordnungen zu begegnen. Wir wiſſen, daß auch Katholiken lieber der Schulkomödie am Abend des Charfreitages beiwohnten, als dem Kirchendienſt. Die Jeſuiten meinten, es geſchehe eben, damit dieſer durch den actus dramaticus leide. Er daure bis 10 Uhr und wenn die Herrſchaften ſo ſpät nach Hauſe kämen, ſo könnte ihr katholiſches Geſinde nicht mehr ſeine Andacht an den heiligen Gräbern halten **).

*) Zernecke Thornſche Chronik S. 271.

**) Erl. Pr. II. 791. 795.

Es möge hier das Andenken an einige Schulkomödien erhalten werden, die ſich von der großen Maſſe unterſcheiden und meiſt eine provinzielle Gedächtnißfeier betreffen

Am 22. und 23 Nov. 1695 wurde in Königsberg im altſtädt. Junkergarten zum Andenken der vor 100 J. erbauten Schule „der verſtellte und erkannte Joſeph" gegeben und beim Prolog in einem Transparent in zwei getheilten Feldern die Namen derjenigen gezeigt, welche 1595 und 1695 den altſtädt. Magiſtrat gebildet. Erl. Pr. II. S. 479.

In demſelben Jahr ward „Die triumphirende Gottesfurcht oder der mit dem Siegeszeichen des Kreuzes überwindende Kaiſer Conſtantinus unter Anführung Chriſtoph Gottſched, Conrectors, in der Löbnichtſchen Pfarrſchule auf einer Schaubühne vorgeſtellt." Gottſched, der Sohn, der das in 4to erſchienene Stück lieber einen Entwurf zu einem Schauſpiel, als ein Schauſpiel nennen will, er-

Auch die dramatiſchen Schäfergedichte, die eine namhafte Klaſſe unter den Theaterſtücken dieſer Zeit bilden, konnten zu

wähnt nicht, daß daſſelbe auf dem Landhofmeiſterſaale gegeben ſey, wie v. Baczko berichtet. Stand damit etwa der Umſtand in Verbindung, daß am 9. Mai d. J. der Blitz in die nahe gelegene Löbenichtſche Kirche ſchlug? Freilich wurde nur der Thurm mit den Glocken und dem Orgelwerk verſehrt und zwar „als eben in der Schule eine Comödie geſpielt ward." Vermuthlich iſt ſie nicht zu Ende geſpielt und darum wiederholt. Gottſched I. S. 258. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160. Erl. Pr. IV. S. 10.

Das Jubelfeſt der Reformationsfeier 1717 wurde in der Domkirche in Königsberg durch ein Feſtſpiel (ein Jahr darauf erſchien das Verbot der Schulkomödien) gefeiert. Der Conrector Albertus Columbus führte auf: „die gefährliche Schifffahrt und die hierauf erfolgte glückliche Anländung Aeneae als ein Bild des vor der Reformation höchſt verderbten, nach derſelben aber glückſeligen Zuſtandes der Kirche."— Columbus vergißt nicht anzuführen, daß er aus der Erfahrung ſchreiben könne „wie höchſt begierig ſich die Knaben ohne Abbruch der lectionum in dieſer theatraliſchen Vorſtellung geübet haben." Er rühmt des Rathes Bereitwilligkeit, „die Unkoſten, ſo zu Erbauung des theatri" angewendet worden, darzureichen. — Nach einem Prolog, in dem an den Schönheitsſtreit der Göttinnen erinnert wird, bringt Merkur der Juno einen Brief mit der Kunde, daß das Schiff des Aeneas, dem die Göttermutter grollt, ſich in der Nähe Italiens befinde. Momus erſcheint und bedeutet ſie, daß auf Zeitungen nichts zu geben. Er ſcherzt drauf über die Blindheit der Heiden in Erwählung von Göttern, fügt aber hinzu, daß das Papſtthum in der Ernennung der Heiligen nicht glücklicher geweſen. Die zweite Szene zeigt die Höhle des Aeolus. Juno bringt in ihm, die Winde frei zu geben, und er gehorcht, da ſie ihm als ihrem Abgott ſchmeichelt. Momus gedenkt dabei der päpſtlichen Canoniſſationen, indem auch hier ein Heiliger den andern macht. See und Schiffbruch wird darauf dem Auge vorgeführt. Momus vergleicht die gefährliche Schifffahrt des Aeneas mit ehemaligen Mißſtänden der Kirche. In der zweiten Handlung d. I. Akt, ſehen wir, wie die Trojaner das glücklich erreichte Ufer erſteigen. Sie erlegen von einer Hirſchheerde ſieben Stück. Momus nimmt Gelegenheit über das Faſten der Römiſchen ſeine Meinung auszuſprechen. — Der Epilog dankt für geneigte Audience und bittet um Geduld zur Anhörung eines Nachſpiels. Ein Verzeichniß zählt die Namen der agirenden Knaben auf; unter ihnen finden ſich die Königsberger Georg Chriſtoph Caſſenburg, Karl Andr. Chriſtiani und Cöl. Chriſtian Flottwell.

Einen wahrhaften Actus Passionis führte in Thorn am Stillfreitag 1719 der Prof. Joh Arnd auf. Der Titel war De impia pietate Caiphae et consiliis contra Jesum. Zu den Zuhörern gehörte ein Polniſcher Offizier, der die im Stück vorkommenden Aeußerungen gegen den Pontifex maximus nicht auf den jüdiſchen Hohenprieſter, ſondern auf den Papſt in Rom bezog und bei dem Jeſuiten-Collegium Anzeige machte. Dieſes verlangte, daß der Verfaſſer we-

Unwillen reizen und bisweilen die Verſammelten zum Einſpruch durch lautes Lärmen veranlaſſen.

Indem man bald den Cyclops des Euripides bald das Hohelied Salamonis für Schäferſpiele erklärte, ſetzte man ihre Entſtehung in eine frühe Zeit. Ginguené nennt das Hohelied eine dramatiſche Hochzeitsfeier, deren Acteure Schäfer ſind. Wenn man die Form der Ekloge lange zu Gedichten aller Art wählte, es feierte der Profeſſor Lindner noch im J. 1772 den Geburtstag Friedrichs II. durch ein poetiſches „Hirtengeſpräch," ſo waren es doch vornämlich Hochzeitsfeſte, die in Bildern der ſchuldloſen Hirtenwelt ſich abſpiegeln ſollten.

Georg Neumark aus Mühlhauſen in Thüringen, der Rechte Befliſſener und, wie er ſich ſelber nennt, der muſikaliſchen Poeterei Liebhaber, Dichter des Kirchenliedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ließ 1649 bei der Vermählung eines Achatius v. Borke mit Euphroſine von Schlieben ein Schäferſpiel mit Arien drucken „Der hochbetrübte und verliebte Hirte Myrtillus wegen ſeiner edlen und holdſeligen Schäferin Enphroſillen."

gen der abſcheulichen Blasphemie ſofort feſtgeſetzt werde. Der Bürgermeiſter Rößner, der dem Schauſpiel beigewohnt, erklärte dagegen, „daß nicht ein Wort, nicht eine Miene, noch ſonſt etwas den Römiſchen Papſt Angehendes" vorgekommen und daß das Programm von ihm und dem Rector des Gymnaſiums cenſirt ſey. Er zeigte dem Prof. Arnd ſeinen entblößten Hals mit der Verſicherung, lieber denſelben hinzugeben als zu geſtatten, daß dem Verfaſſer oder dem Gymnaſium Leides geſchehe. Der Prozeß, der Anfangs in Warſchau geführt werden ſollte, wurde eingeleitet. Man dehnte die Anklage bis auf den Buchdrucker aus. Das Programm würde von Henkershand verbrannt worden ſeyn, wenn nicht auf dem Titel ein Crucifix geſtanden. Um den Streit in Ruhe zu beendigen, beging Rößner die Unvorſichtigkeit, den heftigſten Ankläger, den Jeſuiten Marczevski mit 100 Thlr. zu beſtechen und beſtimmte auf deſſen Anrathen den Profeſſor, ſeine Vertheidigung in der Art zu mildern, daß ſie ein demüthiges Anſehn erhielt. Der Profeſſor hielt ſich in Thorn nicht für ſicher und ging über Danzig nach Königsberg. Die Citationen nahmen ihren Fortgang. Die Entſcheidung gab 1724 eine Schlägerei bei einer Prozeſſion und ein daraus erwachſender Tumult. Mit neun Bürgern ward der 63jährige Rösner 1725 hingerichtet. Erl. Pr. II. S. 791 fgg.

Im J. 1737 zur Erinnerung an die fünfhundertjährige Gründung Elbings veranſtaltete der Rector Georg Dan. Seyler daſelbſt einen Lob- und Dank-Actus. In dem hiſtoriſchen Drama muntert „Landmeiſter Hermann von Balke ſeine Gefährten zur Erbauung der Stadt Elbing auf und beſucht die Höhle der Wahrſagerin Poggia, welche ihm der Stadt künftiges Schickſal prophezeit."

Jacob Reich, seit 1667 Professor der Beredtsamkeit in Königsberg, folgte dem Beispiel Simon Dach's in so genannten heroischen Gedichten.

Wie dieser führte auch er auf dem Moskowitersaal mit Studenten ein Festspiel auf und auch er feierte den Landesherrn, den großen Kurfürsten. Das „nachdenkliche Lustspiel von dem deutschen und unüberwindlichen Nestor" wurde, da es an Friedrich Wilhelms Geburtstage 1683 nicht zu Ende gespielt werden konnte, noch einmal wiederholt. Die Werthlosigkeit und die unpassenden Beziehungen mogten in gleichem Maaß die Schuld tragen, daß die erste Aufführung durch Pochen unterbrochen wurde *). Ein geharnischter Prolog eröffnete die zweite Vorstellung und erklärt die mißbilligende Stimme als die des Neides. Die Spielenden versprachen Alles auf das Beste ändern und ergänzen zu wollen, nicht anders als Künstler gern Fehler verbessern, wenn sie ihre Werkstücke den Augen und dem Urtheil der Vernünftigen vorweisen. Der Dummheit aber wollen sie Trotz bieten.

> „Du unsinnige Dummheit, nicht uns hast du beleidigen können, sondern die Vernünftigen überführen dich, daß du in solchem unverantwortlichen Verfahren der Hoheit unseres großen, unüberwindlichen Friedrichs zu nahe getreten. Ihr von Gram blasse Neider, wir lachen über euer Wesen nicht anders als der helle Mond über das Anbellen der großen Schäferhunde."

Eine besondere Fertigkeit, wenn auch nicht Geschicklichkeit, entwickelte Reich in Erfindung schäferlicher Festgedichte, die auf Hochzeiten bei gräflichen Herrschaften und Bürgersleuten aufgeführt wurden. So zu der des Kammerherrn Grafen v. Dönhoff mit Anna Beata v. Goldstein ein Schäferspiel, das 1663 gedruckt auf zwölf Bogen in Fol. erschien *). Von den italieni-

*) Das Stück in ungebundener Sprache beträgt im Druck 16½ Bogen. Die Namen der 45 darstellenden Personen sind genannt.

**) Beiträge z K. Pr. VI S. 157. v. Baczko nennt den Verf. nicht hier und nicht in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift: „Das preußische Tempe," wo in Bd. I. S 703 ein kurzer Aufsatz: „Versuch einer preußischen Theater-Geschichte" enthalten ist. Auf die Vermählung des Oberburggrafen Ahasverus v. Lehnsdorf und einer Gräfin von Dönhoff dichtete Reich das Lustspiel: „Die keusche und durch viele Gefahr durchdringende Liebe."

ſchen Muſtern iſt hier keine Spur mehr zu entdecken. Die Anmuth und die Reinheit iſt verſchwunden und die Schäfernamen ſcheinen nur gewählt, damit die unbeſchönigten Rohheiten um ſo greller ſich ausnehmen. Von dem bockfüßigen Satyr wird der bräutlichen Verſchämtheit ein Schnippchen geſchlagen. In dem Hochzeitsgedicht iſt vieles ganz puppenſpielartig angelegt. Thyrſis gebietet den Bächen und Winden Schweigen, damit ſeine Chryſille nicht erwache und betrachtet die ſchöne Schläferin mit verhaltenem Odem, weckt ſie aber, um eine Fliege von ihrem Geſicht zu verſcheuchen, mit einer Maulſchelle. Eine andere Nymphe zeigt ſich ſchwierig, als ſie wegen der mit Faunen getriebenen „Unzucht" die Feuerprobe beſtehn ſoll. Der Flußgott Angerapp beträuft Gedeihen ſpendend einen Hirten, der in einen hohlen Baumſtamm geſunken zum Baum geworden iſt. — Das ungehobeltſte der Stücke des Magiſters Reich war 1686 für eine Landhochzeit beſtimmt: „Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch in einen Fortunato verkehret worden." Wahrſcheinlich hatte der Bräutigam, ein Kaufmann in Tilſit, vergeblich bei der Jungfer Braut angeklopft, ehe ſie ihn erhörte. Das Schäferſtück, das man gleichfalls des Druckes für werth erachtete, iſt eine Vermählung des Ungeſchmacks mit der Gemeinheit und um ſo merkwürdiger ſind die weitläuftigen Zurüſtungen, die die Aufführung erforderte; eine Wieſe mit Lämmern, ein Teich mit badenden Nymphen, ein Wald, in dem Diana und ihr Gefolge jagt, verlangte ſo genannte Maſchinen, wie ſie der Theatermeiſter zu Opern zu erfinden hatte *).

Schäferſpiele beſitzen wir vom fruchtbaren Michael Kongehl **), der ſich die bunt überladene Sprache eines Hoffmannswaldau und Lohenſtein zum Vorbild erwählt zu haben ſcheint, ohne in der Geiſtreichigkeit des Vortrags folgen zu können. In Kreuzburg 1646 geboren, wurde er in Königsberg erzogen. Er ſtudirte daſelbſt und beſuchte alsdann mehrere Univerſitäten Deutſchlands. Ueberall wußte er durch ſeine Poeſie ſich Eingang und freundliche Aufnahme zu verſchaffen. In Weimar wurde er 1671 mit dem poetiſchen Lorberkranz von Georg Neumark gekrönt

*) Vgl. die Beilage der zweiten Abtheilung. Die einzeln gedruckten Stücke ſind vereinigt in Reich's „Geiſt- und Weltlichen Reden." Königsberg 1691.

**) Ueber ihn Pr Provinzial-Blätter 1832. Bd. VII S. 327.

und in Nürnberg 1672 von Sigismund v. Birken in die Pegnitzer Blumengenoſſenſchaft aufgenommen. Er erhielt zum Zeichen die Paſſionsblume oder Kreuzwurz nebſt dem Beinamen Prutenio. Nach Königsberg zurückgekehrt, diente er ſeiner Vaterſtadt in verſchiedenen Aemtern und ſchwang ſich vom Kurfürſtlichen Secretarius 1710 zum Bürgermeiſter im Kneiphof empor. Er ſtarb in demſelben Jahre.

Da am 28. Nov. 1674 in Königsberg der Kurprinz Karl Aemilius ſtarb, ſchrieb Kongehl, der ſich damals in Berlin befand, ein „geſchichtmäßiges Hirtengedicht“*). In ihm treten Prutenio ſelbſt und Surboſia redend auf. Ein Echogeſpräch, wie es Kongehl auch in einem andern Stück anbrachte, ſtimmt Surboſiens Schmerz in tröſtliche Wehmuth um, als ſie fragt, warum der Edle dahin welken mußte.

Und warum der? Laß doch den Hall erſchallen,
Bekenn es frei, hat er dir dann gefallen?
Allen.

Der Deutſchen Mars liegt jetzt mit Macht zu Feld.
Sag, wo du weißt, wer doch das Feld erhält?
Der Held.

Ach Himmel hilf! Ach laß dein Gnaden-Wille
Bald ſeyn erfüllt und uns in Hoffnung ſtille.
Stille.

Vor dem Kurfürſten wurde von ihm das Luſtſpiel: „Der verkehrte und wiederbekehrte Prinz Tugendhold“ von den Schülern der Domſchule in Königsberg 1691 gegeben. Unter einer Maſſe der verſchiedenartigſten Perſonen, zum Theil allegoriſchen, finden wir neben Königen, Prinzeſſinnen u. ſ. w., Arlequin, Pickelhäring und einen Hochzeitbitter, welcher letztere in vielen

*) Gedruckt Nürnberg 1676. Kongehl verſprach 1683 eine „neuausgezierte Surboſia“ Plümicke S. 53. Früher erſchien von ihm: „Beglückwünſchter Doppelſieg des allerdurchlauchtigſten römiſchen Kaiſers wider den überwundenen König in Frankreich.— In einem Hirtenſpiele 1675. — Damit politiſche Beziehungen ihm nicht unangenehme Deutungen zuzögen, ſchrieb er auf den Titel ſeines allegoriſchen, im ſelben Jahre erſchienenen Gedichts: „Die Himmelsſtürmer“ unverfänglich auf den gegenwärtigen Kriegszuſtand gerichtet.

Scherzſpielen eine beluſtigende Szene durchführt. Der Prinz Tugendhold empfängt am Ende einen Lorberkranz und ſich deſſen für unwürdig erkennend, überreicht er ihn in tiefſter Devotion dem höchſten aller Zuſchauer. Das Stück iſt eine Haupt- und Staatsaction in verjüngtem Maaßſtab *).

Kongehl's Miſchſpiele, ſo nannte er die von ihm beliebten Tragicomödien, ſind merkwürdig, weil wir den Inhalt von zweien in zwei Tragödien Shakſpears wiederfinden.

Im J. 1695 widmete er „die unvergleichlich ſchöne Prinzeſſin Andromeda in einem Miſchſpiel (Tragico Comoedia) dem Kurfürſten Friedrich III. Der Verfaſſer legte es auf einen Vergleich deſſelben mit Perſeus an. Der Name Miſchſpiel rechtfertigt ſich vollkommen, denn abwechſelnd laſſen ſich bald die mythologiſchen Perſonen vernehmen, bald Skaramuz mit fünf Mägden. Kongehl giebt ſein Stück als Bearbeitung eines fremden, vor 20 Jahren erſchienenen. Leider verräth er nicht, auf welche Weiſe er zum Stoff der beiden andern Miſchſpiele der „Innocentia" und „Phönicia" gekommen ſey. Er ſchrieb beide nach 1682 **). In beiden ſcheint das Auftreten dämoniſcher Weſen der Tiſiphone, der Eris, einer Zauberin und der hölliſchen Dienerſchaft ſeine eigne Erfindung zu ſeyn.

Die Fabel von Imogen, Poſthumus und Jachimo in Shakſpears „Cymbeline" ſtimmt mit der „Der unſchuldig beſchuldigten Innocentien Unſchuld. Eine nachdenkliche Genueſiſche Geſchichte in einem Miſchſpiel" überein. Die Verwandtſchaft rührt aber wohl daher, daß eine Erzählung, die wir in Boccazens Decamerone finden, den Schauſpielen zu Grunde liegt. Hans Sachs und Ayrer entlehnen oft daraus. Die Verwandtſchaft iſt um ſo geringer, als weder Shakſpear, noch Kongehl unmittelbar aus der Quelle ſchöpften. Letzterer arbeitete vielleicht nach einem Stück aus dem 16. Jahrhundert nämlich: „Eine ſchöne Hiſtoria von einem frommen Kaufmann zu Padua, wel-

*) Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160.

**) Da die Jahrzahl fehlt, ſo ſetzt Gottſched beide in das Jahr 1680, aber mit Unrecht, denn Kongehl nennt ſich Churf. Br. Secretarius, und ſo konnte er ſich erſt 1682 nennen. Eine Iphigenia, die er geſchrieben haben ſoll, iſt wohl aus Mißverſtand aus der Innocentia gemacht.

cher zu Mantua im Beiseyn anderer Kaufleut wegen seines lieben Weibes Ehr und Frömmigkeit, sein Hab und Gut verwettet, solches ihm aber ein leichtfertiger Sykophant abgewann. Durch Zach. Liebhold von Solbergk. Breslau 1596 *)."

Dagegen ist der Uebergang von Shakspears „Viel Lärm um Nichts" auf die „Phönicia" nicht in Abrede zu stellen, wenn auch hier keineswegs unmittelbar. Durch die engischen Comödianten lernte Jacob Ayrer jenes Schauspiel **) kennen und bearbeitete es in Hans Sachsischen Reimversen. So finden wir es in Ayrer's Opus theatricum vom Jahre 1618. Die Zwischenglieder zwischen diesem und dem Kongehlschen Mischspiel mögten schwer zu ermitteln seyn. Das Verhältniß, in dem die drei Verfasser stehn, wird man ungefähr aus der folgenden Nebeneinanderstellung der entsprechenden Stellen ersehn.

Shakspear, Uebersetzung von Kaufmann. Bd. III.

Viel Lärmen um Nichts.

Borachio zu Don Pedro.

S. 412. In der Nacht belauschten sie (die Wächter) mich, als ich diesem hier gestand, wie euer Bruder mich angestiftet, Fräulein Hero zu verleumden; wie ihr in den Garten geführt wurdet und zusaht, wie ich Margarethen, die Heros Kleider trug, einen Liebesantrag machte; wie ihr Hero beschimpftet, als ihr sie heirathen solltet.

Claudio verstößt am Traualtar die Braut.

380. Hier Leonato habt ihr sie zurück;
Gebt nicht dem Freunde die verdorbne Frucht,
Sie ist nur ihrer Ehre Bild und Schein. —
Seht, wie 'ner Jungfrau gleich erröthet sie;

382. Wer war der Mann, mit dem ihr spracht die Nacht
Aus eurem Fenster zwischen zwölf und eins?
Wenn ihr' ne Jungfrau seyd, antwortet mir.

*) Gottsched I. S. 139.

**) Tieck, Deutsches Theater I. Vorrede XXII, vermuthet ein älteres, das Shakspear zu seinem Viel Lärm um Nichts benutzte.

Hero.

Ich ſprach mit keinem Mann zu dieſer Stunde.

Fällt in Ohnmacht.

Mönch.

386. — — Heißt mich einen Narren,
Traut weder meinem Leſen noch Beobachten,
Liegt ſchuldlos nicht dies holde Fräulein hier,
Vom Irrthum hart gekränkt.

Leonato.

Das kann nicht ſeyn.

Mönch.

387. Fräulein wer iſt's mit dem man euch verklagt?

Hero.

Die wiſſen es, die mich verklagt; ich nicht.
Wenn mehr ich weiß von einem Mann auf Erden,
Als jungfräuliche Sittſamkeit erlaubt,
Fehl' allen meinen Sünden Gnade.

Mönch.

388. Habt Geduld
Und hört auf meinen Rath in dieſem Fall.
Die Prinzen ließen Hero hier für todt;
Nun haltet eine Zeitlang ſie geheim,
Und macht bekannt, daß ſie geſtorben ſey.
Beobachtet der Trauer äußern Schein
Und hängt an eures Hauſes alter Gruft
Grabſchriften auf; vollziehet jeden Brauch,
Den bei Begräbniſſen die Sitte heiſcht.

Leonato.

Warum das Alles? Wozu dient es uns?

Mönch.

Wohl ausgeführt, macht es zu ihrem Beſten
Aus Vorwurf Mitleid; und das iſt ſchon viel:
389. Hört er, ſie ſey geſtorben auf ſein Wort,
So ſchleicht ſich lieblich ihres Lebens Bild
Ein in die Werkſtatt ſeiner Phantaſie,
Weit zarter rührend und am Leben reicher

Als da ſie wirklich lebte; dann er wird trauren,
(Wenn je er Lieb' in ſeinem Herzen trug)
Und wünſchen, daß er ſie nicht ſo verklagt.

Ayrer. Tieck's Deutſches Theater. Bd. I.

Spiegel weiblicher Zucht und Ehr. Comödia von der ſchönen Phönicia und Graf Tymbri von Gollſon aus Arragonien, wie es ihnen in ihrer eheliichen Lieb gangen, bis ſie ehelich zuſammen kommen.

Gerwald

beſchließt den Grafen Tymbor, Phöniciens Verlobten, zu betrügen.

S. 292. So geh' ich zu dem Grafen hin,
Phönicia aufs Höchſte verklag,
Wie daß man Unehr von ihr ſag
Mit jungen Geſellen in ihrem Garten,
Will ihn darinnen laſſen warten,
Zu Nachts wohl bei dem Moneſchein
Stelgen mit eurn Knecht alleiu
In Weibskleidern, mit den will ich
Gar freundlichen beſprechen mich,
Als ob er Phönicia wär,
Ihn führen im Garten hin und her,
Endlichen mich in einer Ecken
Mit ihn verilern und verſtecken,
Daß uns der Graf nicht mehr kann ſehen;
So meint er, es ſei mit ihr geſchehen,
Wird ihr die Heirath wieder auffagen.

Da die Anſtalten zur Hochzeit getroffen werden, erſcheint vor dem Brautvater ein

Adlicher.

S. 297. Es ſchicken mich her ihr Gnaden
Und künden euch die Heirath ab,
Die ich ihm nenlich geworden hab,
Und läßt euch anzeigen dabei,
Eur Tochter nicht fromm von Ehren ſei,
Drumb wöll ſein Stand nicht gebühren,
Ein ſolche Dirn zur Kirchen zu führen.

Phönicia.

Wer hat das zeigt dem Grafen an,
Daß ich hätt wider Ehr gethan,
Der thut mir groß Gewalt und Unrecht.
All Ueppigkeit hab ich verſchmäht.

O Herr Gott! ich befehl mich dir.
Vor Angſt muß ich mein Geiſt aufgeben.

Sie ſinkt danieder.

Lionatus.

S. 298. Ach ſoll mein Tochter kommen um's Leben?
Dann ich weiß, daß ihr Unrecht geſchieht.

Mutter.

Ihr Kräft kommen ein wenig wieder.

Lionatus.

Auf daß es ein Weil bleib dabei,
Daß Phönicia geſtorben ſei,
So woll'n wir's in Kleidern beklagen,
Ein Todtenſarg gen Kirchen tragen,
Denſelben an ihrer Statt begraben.
Vielleicht mögt der Graf ein Reuen haben,
Was er hat an ihr begangen;
Und mögt ein beſſern Bericht empfangen,
Daß ſie die Schand nicht hab gethan.

Kongehl.

Die vom Tode erweckte Phönicia. Eine anmuthige Sicilianiſche Geſchicht.

Sycophant zum Grafen Tymbreus.

S. 24. Ein junger Edelmann,
Mein eigner Herr (denkt ob ich's wiſſen kann)
Iſt manche Nacht bei eurer Braut geweſen
Und hat darzu auch dieſe Nacht erleſen.
Gedenkt nun ſelbſt, wie ſie muß Jungfrau ſeyn?

Tymbreus.

Was ſagt ihr mir? Da ſchlag der Hagel drein!
Phönicia? Lebt die im Buhlerorden?

Sycophant.

Sie iſt darin ſchon Meiſterin geworden.

Tymbreus

Ich glaub's noch nicht, bis ich es ſelbſt erfahr.

Sycophant.

So will ich ihn noch jetzo bringen hin
An Stell und Ort, da er ſoll Alles ſehen,
Doch ungeſehn, was oft vorhin geſchehen.
Wie Franz, mein Herr, ſich gegen ſie erzeigt
Und endlich gar zu ihr durch's Fenſter ſteigt.

Gerondas, den als Edelmann verkleideten Neidhart *) erblickend.

S. 34. Iſt der Betrug gut angegangen?

Sycophant.

Nach ſein und meinem Wunſch-Verlangen.
Tymbreus iſt ſchon kirr gemacht.

Gerondas.

Was that er denn, als Neidhart ſchon durch's Fenſter war gekrochen?

Sycophant.

Da rief er aus: Phönicia,
Du Schand- und ſchnödes Laſterthier,
Ich mag, ich will, ich kann von dir
Durchaus, durchaus hinfort kein Wort mehr hören.

Phönicia zum Adelichen,

S. 37. Er ſey willkomm, mein geneigter Freund
Und bedankt, daß er ſo bald erſcheint.

Adlicher.

Dieſen Doppelwunſch ſtellt immer ein,
Ich kann euch nun nimmer willkomm ſeyn.
Eure Schand und Boßheit ſoll jetzund
Euch und euren Eltern werden kund.
Ja ihr ſcheint wohl trefflich keuſch zu ſeyn.
Stellt, verſtellt euch nur ſo engeirein.

*) Wohl ein Abkömmling von Nithart Fuchs, den Hans Sachs an den Hof des Herzogs Friedrich von Oeſtreich ſetzt. Er iſt ein zweiter Eulenſpiegel und in der Stephanskirche in Wien finden wir ihn auf ſeinem Grabmahl als Bauernfeind dargeſtellt.

Phönicia.

Ich ruf Gott bei meiner Unſchuld an.

Adlicher.

Setzt nur die Schaam bei Seit. Tymbreus wird nicht lügen,
Der hat den Edelmann, pfui ſchämt euch! ſelbſt geſehn,
Daß er bei Nacht zu euch durchs Fenſter iſt geſtiegen.
Was ſagt ihr nun dazu? Sagt iſt es nicht geſchehn?

Phönicia.

Was? Edelmann? Wer? Ich?

Adlicher.

Nur ſtill und laßt euch ſagen,
Tymbreus wird hinfort nach euch nicht weiter fragen.
Er ſagt durch mich euch ab.

Phönicia.

Ich weiß von keiner Schuld,
Doch duld' ich Alles mit Geduld.
Der Himmel wird, was ich nicht kann, entdecken.
Ach Herzeleid! Ich muß mein junges Leben
In Unſchuld, ach! dem Tod' ergeben.
Ich ſterbe ſchon in meinem Sinn
Und fall' ach leider gar — —

Sie fällt für todt nieder.

Lionatus zu Phönicia.

S. 52. Sey gutes Muths mein Kind und laß dein Sorgen fahren,
Der dich vom Tod entfreit, der wird dich auch bewahren
Vor allem Schimpf der Welt.
Du ſollſt auf's Land verreiſen,
Da Mariana dir wird Muttertreu erweiſen.

Phönicia.

Ich thu, was ihr begehrt.

Lionatus.

Und daß es mehr ſtimm ein,
So ſoll Lucilia *) forthin dein Name ſeyn.

*) Auch bei Ayrer finden wir den Namen Lucilia, ihre Schweſter heißt aber bei ihm Belleflora, die dem Gerando zu Theil wird, während bei Kongehl Gerondas eine Florabella empfängt.

Mariana.

Ich habe lang gewünſcht, dies Wunder recht zu wiſſen,
Wie doch Phönicia dem Tode ſey entriſſen.

Mutter.

Sie fiel in Ohnmacht und verſtellte die Geſtalt,
Bald ward ſie roth, bald gar erblaßt, bald heiß, bald kalt,
Bis endlich blieb ſie weg. Da hörte man ein Trauren,
Da ſchien die ganze Stadt mein Unglück zu bedauren
Und ihren frühen Tod. Wir trugen ſie davon
Und waren ſchon bemüht ihr Sterbkleid anzulegen,
Da merkt' ich, mit was Freud! ein leiſes Herzbewegen
(Sie) ſprach, doch ziemlich leiſ: Ach Gott, Gott ſey geprieſen
Vor deine Gnad und Hülf! Gedenkt, was Freud und Luſt,
Was unverhoffte Wonn' empfand nicht meine Brnſt!

Mariana.

Sie iſt dennoch, wie ich und jeder weiß, begraben.

Lionatus.

Auch deſſen ſollt ihr bald begehrten Nachricht haben.
Dieweil ſie war vor todt, nach aller Wahn, geſchätzt,
So ward ein leerer Sarg ſtatt ihrer beigeſetzt.

Kongehl verfaßte zwei Nachſpiele: „Die erzürnte und wieder beſänftigte Mutter" und „Der zwiſchen Tugend und Laſter ſtehende Hercules."

Ein anderer gekrönter Poet war Martin von Kempen *). In Königsberg 1637 geboren, ſtarb er daſelbſt 1683, vom großen Kurfürſten zu ſeinem Hiſtoriographen und vom Kaiſer in den Adelſtand erhoben. Die ſpaniſche Literatur, die auf die Geſtaltung der Haupt- und Staatsactionen entſchieden einwirkte, wird durch ihn vertreten. Er überſetzte ein Schauſpiel von Lopez de Vega unter dem Titel: „Geſchichte vom gezwungenen Prinzen Turbien in ein Freudenſpiel reimweiſe gebracht." **).

*) Ueber ſeine dichteriſchen und ſchriftſtelleriſchen Verdienſte überhaupt. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 157.

**) Das älteſte ſpaniſche Stück in deutſcher Uebertragung erſchien Augs-

Die gelehrte Bühne (wegen ſeiner Verdienſte um die doctа theatra wurde im Früheren ein Profeſſor gerühmt), wie wir die abgehandelte nennen können, erlangte nur eine geringe Verbreitung und erhöhte dieſe nicht dadurch, daß ſie zur Unterdrückung der Volksbühne mitwirkte. Die gegen die Volksluſtbarkeiten gerichteten Beſtimmungen konnten Strafe, aber nicht die Aufhebung verfügen. Nach einer Verordnung vom 28. Dez. 1685 ſollte nachdrücklich, nöthigen Falls mit ernſtlicher Strafe, gegen eine Geſellſchaft verkleideter Perſonen verfahren werden, die „Abends mit einem Stern unter dem Namen der Weiſen aus dem Morgenlande" auf den Freiheiten Königsbergs umherzöge und obſcöne und ärgerliche Dinge vorbrächte. Dennoch wurde noch in unſerem Jahrhundert zur Weihnachtszeit der Stern unter anſtößigen Geſängen umhergetragen. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hielten in Danzig die Kaufgeſellen noch ihre Faſtnachtsfeier auf einem zwiſchen den Speichern errichteten Theater*), obgleich hier bei der Abneigung gegen die Schulkomödie ſich auch Stimmen gegen das Faſtnachtsſpiel erhoben haben werden. Selbſt die angedrohte Zuchthausſtrafe im J. 1739, als in Folge des Faſtnachtsjubels in Weißſchnuren, einem Gute bei Raſtenburg, ein junges Mädchen ins Feuer gerieth und verbrannte, konnte das alte Herkommen nicht auf einmal vergeſſen machen.

Die Verordnung von 1718 ſagt: „die Comödien und Actus dramatici, dadurch nur Koſten verurſacht und die Gemüther vereitelt werden, ſollen in Schulen gänzlich abgeſchaffet ſeyn", aber es ward mit dem gänzlich nicht genau gehalten. — Auch die Schauſpieler von Beruf ließen ſich durch mehrfache Zurückweiſungen zur Zeit Georg Wilhelms nicht irre machen, der in dem Grade gegen, als ſein Vater für die Schauſpielkunſt war. Er ſtellte die Forderung deſſen, der auf Geheiß Johann Sigismunds engliſche Comödianten aus den Niederlanden nach Preußen gebracht hatte, in Zweifel**), er ſchien keineswegs ein Mäcen der reiſenden Künſtler zu ſeyn und dennoch leſen wir, daß 1639 engliſche Comödianten am Hof Bezahlung empfingen.

burg 1520: „Ain hüpſche Tragedia von ainem Ritter Callxtus und einer edlen Jungfrauen Melibea." Gottſched I. S. 52.

*) Löſchin Geſch. Danzigs II. S. 106.

**) Pisanicke S. 35.

Das darſtellende Theater, dem gegenüber, das nur für Leſer berechnet geweſen zu ſeyn ſcheint oder das nur bei hohen Feierlichkeiten Geladene um die Feſtbühne verſammelte, iſt auch ein ſchaffend erfindendes bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Es führt neue ſzeniſche Handlungen und Charaktere vor.

Die Schauſpielkunſt, ſolang ihre Leiſtungen nur als fortgeſetzte, großartig erweiterte Schulkomödien angeſehn ſeyn wollten, konnte ſich als Kunſt keineswegs frei herausbilden. Ihre Vorſtellungen wurden mit Recht Exercitien genannt. Die Comödianten waren ſämmtlich oder zum großen Theil Studenten. Ein Principal Kaspar Stiller um die Mitte des 17. Jahrhunderts legt einen Nachdruck darauf, daß zu ſeinen Leuten, wie man die Mitglieder der Geſellſchaft zu nennen pflegte, ein Studiosus S. S. Theologiae, ein L. L. Studiosus gehörten, ein andrer Kaspar v. Zimmern ſpielte etwas ſpäter mit 10 Studiosis *), Johann Velthen leitete eine Truppe, die aus ſächſiſchen Studenten beſtand; er hatte nicht nur ſelbſt ſtudirt, ſondern war Magiſter. Unter den Studirenden verläugneten nicht die Stücke ein ſtudirtes Anſehn. Wenn ſie auch extemporirt wurden, ſo war der Plan philoſophiſch ausgeklügelt und das Ganze reich an Beziehungen, aber arm an Poeſie. Die Moralitäten mit ihrem ſandſteinernen Allegorienweſen erhielten ſich ungebührlich lang. Zwei ſolche Stücke vom J. 1670 wurden noch nach 70 Jahre gegeben. Das eine iſt das Trauer- und Luſtſpiel „von der artigen Grundſuppe der Welt", in welchem dem Könige Seculo die Prinzeſſin Idolatria zugefreit werden ſoll, dem aber, da er zur Erkenntniß gekommen, die leichtfertige mißfällt und dem endlich als Braut die Prinzeſſin Eccleſia zu Theil wird. Das andere die „Duell-Tragödie" nicht etwa ein Beiſpiel eines Ehrenmordes, ſondern eine Unterſuchung „was von Ausfordern und Balgen zu halten ſey." Neben einem Adlichen, einem Studenten treten Eris und Belial auf und der Ermahnung am Schluß, das letzte Duell mit dem Teufel zu halten, folgt ein dreifaches Amen **). — Wenige Zuhörer konnten gewiß nur Vorſtellungen der Art folgen, keiner ohne Gähnen. Nach der vornehmen Tafel

*) Plümicke S. 49.

**) Gottſched 1. S 227. 228. Plümicke S. 163.

wurde nur als Deſert eine Poſſe den großen Kindern aufgetiſcht, um dieſe, die doch wohl in der Mehrzahl waren, in heiterer Stimmung zu entlaſſen. Die Principale erreichten durch Darſtellung ſolcher Hauptactionen ſo viel, daß ein Theil der Geiſtlichen ſie unterſtützte und daß der Rath als großmüthiger Beſchützer der Wiſſenſchaft die Schauſpieler zu ſich einlud, Deputationen zu ihnen ſchickte, die bewillkommten vor den Grenzen der Stadt bewirthete und die verabſchiedeten mit Geſchenken beehrte. Nur was dem Volksthümlichen verwandt iſt und den Faſtnachtsſpielen das Anziehende giebt, kann der Grund ſeyn, auf dem ſich eine Schauſpielkunſt entwickelt, die mit Poeſie Wahrheit verbindet. Die Acteure hörten auf Puppen zu ſeyn, als ſie dem dürren Scholaſticismus entſagten, der in den proteſtantiſchen Schulen und Academien wucherte. In Kloſterſchulen und katholiſchen Seminaren ward dagegen das Volksthümliche in dem Maaß genährt, als ſie das Altkirchliche mit ſeinen ſzeniſchen Aufzügen und Umzügen feſtzuhalten ſuchten. Dazu kamen die wirklich dramatiſchen Aufführungen in den Jeſuitenſchulen, wo man es auf Mannichfaltigkeit und überraſchende Verwandlungen und anziehende Unterhaltung abſah *). Nachdem die Velthenſche Truppe es lange mit den wiſſenſchaftlich gebildeten Landsleuten verſucht hatte, traf ſie eine glückliche Wahl, als ſie einen italieniſchen Harlekin gewann, der wahrſcheinlich ſchon lange in Wien die Pritſche geſchwungen hatte. Die Oeſtreicher, wie wir ſehen werden, entfeſſeln die Schauſpielkunſt von dem Pedantismus und geben ihr Reiz und Geſchmeidigkeit. Sie verfällt ins Rohe, aber ſie ſteigt poetiſch höher und des Mutterwitzes ſich nicht ſchämend treibt ſie es bunt und toll. Man bricht mit der Gelehrſamkeit und der Geiſtlichkeit, und dieſe erklärt nun dem neuen Heidenthum den Krieg und bekämpft ſeine Anhänger und Prieſter mit allen Waffen der kirchlichen Gewalt. Die Kluft zwiſchen Kirche und Theater iſt ſeitdem nicht mehr zu ſchließen.

Die deutſchen Schauſpieler waren, wie erwähnt, junge Männer von wiſſenſchaftlicher Bildung, ſie hatten oft ſtudirt und ſo viel, um nach einigen Jahren des genialen Künſtlerlebens in Ehren Aemter bei Stadt und Kirche zu bekleiden. Und dennoch

*) Namentlich in Wien. Devrient I. S. 221.

wurde ihnen nur eine kurze Zeit nach dem Verſchwinden der engliſchen Comödianten ein Theil der Achtung gezollt, die man jenen gewährte. Das Gaſtrecht, deſſen von Seiten der Städte zu Velthens Lebzeiten ſich ſeine Geſellſchaft zu erfreuen hatte und das noch 1692 eine andere genoß, die nach Berlin kommend von einer Deputation des Rathes und der Bürgerſchaft eingeholt wurde *), wurde den Schauſpielern immer mehr und mehr entzogen.

Jener Stiller berief ſich bei ſeinem zweiten Aufenthalt in Schwerin noch 1654, daß vor ſechs Jahren Pickelhäring und ſeine Frau bei Hof beſonderer Gunſt gewürdigt wären und noch Kleider und andere ihm gewordene fürſtliche Liebesgaben aufweiſen könnten. Geiſtliche intereſſirten ſich im 17. Jahrhundert für die dramatiſchen Unterhaltungen, wie Johann Riſt in Hamburg **) und Michael Albini in Danzig. Bald aber ſtellt ſich eine bis zur Beſchimpfung ſich ſteigernde Mißachtung gegen die wandernden Künſtler heraus, in dem Maaß, als ihre Zahl ſich vergrößerte. Man berief ſie nicht nur nicht, ſondern ſah in ihrem Kommen die Heimſuchung eines Peſtübels. Anſtatt ſie zu beſchenken, beſteuerte man ſie. Mißſtände reihten ſich an einander und der eine erzeugte den andern. Die Kunſt verfällt nur zu bald gerechter Verachtung, wenn ſie, anſtatt durch das Edle zu feſſeln und erheben, allein durch das Neue anlocken und berauſchen will. Da die Geſellſchaften ſich oft in ihrem Intereſſe kreuzten, ſo mußte jede bedacht ſeyn, durch beſonders Anziehendes ſich gegen die Nebenbuhlerinnen zu behaupten. Das Contraſtirende war geeigneter, als das Harmoniſche Effekt hervorzubringen. Man that ſich jetzt (wohl nicht zur Zeit der engliſchen Comödianten) mit gymnaſtiſchen und equilibriſtiſchen Gauklern zuſammen und der ſtarke Mann mußte die ſchwache Heerde unterhalten, wie ehedem die Quackſalber. In einem Preußiſchen Edikt vom 28. Jan. 1726 werden Marktſchreier, Comödianten und Gaukler als „Geſindel" in eine Klaſſe geſetzt. Kein Wunder folglich, daß man

*) Plümicke S. 65.

**) Er ſchrieb für Schauſpielertruppen und zwar ſich ihrem Wunſch anfügend in Proſa, weil ihn die Erfahrung gelehrt, daß es ihnen mit der Recitation von Verſen nicht glückte.

ſie eine Abgabe an das Zuchthaus*) entrichten läßt, daß man ihr Theater in den Hundewinkel verweiſt. Je mehr ſie zu erlegen hatten, je eifriger mußten ſie daran denken, Gewinn zu ziehn. Nicht allein der Prinzipal, ſondern ſeine Familie, Frau und Kinder, mußten durch thätige Theilnahme an den Vorſtellungen das Brot mit verdienen helfen. Frauen und, nicht allein die Frauen der Schauſpieler, betraten jetzt die Breter und Mädchen von zwölf Jahren wurden zu Liebhaberinnen zugeſtutzt. Das Theater erhielt dadurch ein neues Intereſſe, welches aber für das künſtleriſch Schöne oft nur eine betrügliche Schminke war. Der Frauenwürde ſchien dieſe Neuerung Anfangs durchaus zuwider zu ſtreben und erſt, nachdem ſie in Frankreich und Deutſchland Eingang gefunden, wurde ſie nicht ohne Kampf in England 1656 aufgenommen**). Vor der Mitte des 17. Jahrhunderts ſcheint man ſchon in Deutſchland Schauſpielerinnen gekannt zu haben. Der mehrfach genannte Kaspar Stiller gibt als ſolche ſeine Frau und „noch eine Frauensperſon" an und bemerkt, daß ſchon früher ein Mitglied ſeiner Geſellſchaft, „mit ſeiner Frau" in Schwerin geſpielt hätte. Durch die Frauen, die Anfangs mit einer gewiſſen Scheu in die Reihe der Spielenden gezogen, dann aber — nicht ſelten in Männertracht — in den Vordergrund geſtellt wurden, bekam das Theaterleben bei dem oft zigeunermäßigen Umherſtreichen ein zweideutiges Anſehn. Sitten- und Gottloſigkeit fand jetzt nach dem Urtheil der Geiſtlichen im Theater ihre Schule.

Ein förmlicher Verſchwörungsplan wird nun gegen die Comödianten von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit ausgeführt. Mit dem Heulen und Zähneklappen der Hölle bringt man in ſie und ſchreckt die Muſenjünger ein, damit ſie ihren Principalen ad maiorem Dei gloriam die Treue brechen. Wenn es nicht gelang,

*) Wie in Wien, ſo in Danzig.

**) In v. Zeſen, Beſchreibung der Stadt Amſterdam 1663, wird bei Schilderung der Schauburg geſagt, daß der Schauſpieler 20 ſeyen „mit noch drei Spielerinnen." Als Bühnenkünſtlerin in Deutſchland zeichnete ſich zuerſt die Opernſängerin Conradina, nachherige Gräfin Gruzewska aus, die 1708 von Hamburg nach Berlin als Hofſängerin berufen wurde. Die Aufnahme von Frauen in das Theaterperſonal war bei Opern nothwendig, wo die weiblichen Partien nicht wie in Italien, von Caſtraten geſungen werden konnten. Mit Knaben konnte man ſich bei der leichten Veränderlichkeit der Stimme nicht allein behelfen.

ſo wurde bei der Trauung eines Schauſpielerpaars über den Spruch: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich" gepredigt, den Sterbenden das Abendmahl und den Geſtorbenen das chriſtliche Begräbniß verſagt.

Durch Regierungsmaaßnahmen oft des Schutzes beraubt, blieb den Verfolgten keine andere Waffe als die Satire, die ſie gegen den Pietismus richteten und ſo bei einem Theil ihrer Beurtheiler der offenkundigen Gottesverläugnung ſich ſchuldig machten. Die religiöſe Tendenzpoeſie bekam dadurch wieder neuen Spielraum. Der Hanswurſt, wie es ſcheint, ließ aber derlei ärgerliche Streitfragen außer Acht, denn ſein Trachten ging dahin, von Allen belacht zu werden.

Die Regierungen ſahen ein, nicht ohne Ueberwindung, daß das darſtellende Theater dem Volk nicht entrückt werden könnte. Das ſtrebende Jugendalter kann es nicht entbehren. So viel Verderbliches und Gefährliches man ihm auch zuſchreibt, ſo wird es weit überwogen durch die verſittlichende Kraft des Poetiſchen, welches durch die in Sprache geſetzte Handlung uns die menſchliche Seele enthüllt, als das allgemein verſtändlichſte und ewig unergründliche Thema. Das eingeborne höhere Bedürfniß, ſich über das Gewöhnliche zu erheben, findet bei denen, die ihm durch eigne Befähigung nicht zu entſprechen vermögen, im Theater, wenn es nämlich die Aufmerkſamkeit zu feſſeln vermag, die beſte Befriedigung. Wo jenes Bedürfniß übertäubt wird oder im Stillen Nahrung ſucht, ſehen wir auf der einen Seite gewöhnlich rin Verſenken in das Gemeine des Schenkenlebens, auf der andern das aus dem Verſchlingen der Romane hervorgehende Wüſte und Verdrehte. Solches trägt der Theaterbeſucher nie aus den Vorſtellungen heim. Das Oeffentliche des genoſſenen Vergnügens erzeugt eine begeiſternde Klarheit. Dies iſt die Rechtfertigung des Theaters als einer Bildungsanſtalt. In Betreff der Kunſt bedarf es keiner.

Wenn bei den Schauſpielergeſellſchaften von Seiten der Regierung ein Geſchehen-laſſen nicht in Abrede geſtellt werden konnte, ſo fragte es ſich nur, wie den zu befürchtenden Uebelſtänden vorzubeugen war. Einmal indem man ſie durch die Ertheilung von Conceſſionen anerkannte und dann, indem man ein Mittel erfand,

zu verhüten, daß die freie Kunſt nicht gar zu ſehr in das Freie ausartete.

Die Conceſſionen ertheilte man, damit ſich nicht zu viele Geſellſchaften einander den Markt verdürben. Leider war in der erſten Zeit die Ertheilung keine Begünſtigung einer Truppe, die ſich durch löbliche Leiſtungen hervorthat. Die Conceſſionen übertrug der eine Schauſpielunternehmer käuflich dem andern, häufig ohne höhere Genehmhaltung. Das ausſchließende Privilegium mußte erkauft werden und verlangte eine Abgabe von jedem Spieltage. Anfangs iſt man nur darauf bedacht, durch einen feſtgeſetzten Eintrittspreis dahin zu wirken, daß die Zuſchauer das Vergnügen nicht zu theuer bezahlen. Der Rath in Danzig läßt es einmal nicht zu, daß ſie mehr als 2, ein anderes Mal mehr als 3 Gr. ihnen abfordern. Im J. 1623 beſtimmt man 4 Groſchen, von denen einer an die Kämmerei abzutragen iſt, im J 1643 erlaubt man den Comödianten 9 Groſchen zu nehmen, doch haben ſie eine Abgabe von 500 Gulden an das Zuchthaus zu zahlen *). In Königsberg hatten die Schauſpieler zwiſchen 1655 bis 1662 jeden Tag an die Acciſe 1 Fl. 15 Gr., 1666 2 Mark 5 Gr. **) zu erlegen und daneben einen Abtrag an die Invaliden-Kaſſe zu entrichten, 100 Fl. wenn ſie ein halbes Jahr geſpielt hatten. Der Kirche zu Liebe beſtimmte man, daß am Sonnabend und Sonntag und an allen Feſttagen nicht geſpielt werden durfte, daß die Vorſtellungen mit der Adventszeit während des ganzen Dezembers geſchloſſen werden mußten und erſt nach dem Feſt d. h. drei Könige am 10. Jan. wieder begonnen werden konnten. Bei Landestrauern ward eine längere Unterbrechung anbefohlen.

Um den Principalen ungeachtet ihres heimatloſen Treibens einen Ort als beſonders lieb erſcheinen zu laſſen, gab man ihnen auf, Bürger und Hausbeſitzer ***) in einer der von ihnen zu bereiſenden Städte zu werden. Das Beſitzthum ſollte wohl als

*) Löſchin, Geſch. Danzigs. Bd. 1. S. 388—389.

**) Dies erhellt aus den mir vorliegenden Exemplaren der „Accis-Ordnung", die jedes Jahr erſchien.

***) Analog der Beſtimmung, die man in Danzig 1567 italieniſchen Spielleuten gab, als man ihnen ein Jahr zu ſpielen erlaubte mit dem Beding, während der Zeit das Bürger- und Meiſterrecht zu erlangen.

Pfand bei der oft eintretenden Zahlungsunfähigkeit dienen und vor Allem dem „Verbringen des gewonnenen Geldes im Auslande" vorbeugen.

Unter den Theater-Principalen unserer Provinz gehören ihr zwei als Eingeborene an, der Maler Gärtner in Königsberg und der Goldschmied Diedrich in Danzig. Der letztere führte fremde künstlerische Talente hieher, der erstere richtete dagegen die Aufmerksamkeit des Auslandes auf die Leistungen der Königsberger.

Nach dem englischen Comödianten Johann Spencer, der sich in unserer Provinz aufhielt, ist der erste Deutsche *), dessen Namen wir wissen, Johann Lassenius. Aus der Familie Lasinsky stammend als der Sohn eines Predigers, war er, nachdem er der Schauspielkunst entsagt, seit 1634 Prediger in Pommern und neun Jahre vor seinem Tode Prediger in Danzig an der Lazarikirche. Er gehörte zu der ältesten, deutschen Comödiantenbande, zu der Treuischen Gesellschaft Lust- und Freudenspieler, die in Berlin 1622 und 1625, das letzte Mal nur vier Tage in Berlin spielte. Aus einer Familien-Urkunde erfahren wir, daß Lassenins durch den Kurfürsten bewogen wurde, die Künstlerlaufbahn aufzugeben. Georg Wilhelm „ob er gleich seine Talente sehr bewundert, auch seine erwiesene Theater-Geschicklichkeit damals durch ein berühmtes in Holland allererst edirtes Werk über die Geschichte der Religionen aufs Großmüthigste belohnt hat, ermahnte ihn in einer länger als eine Stunde mit ihm gepflogenen höchst gnädigen Unterredung, seine jetzige Lebensart wiederum zu verlassen, wobei er ihn kräftigst auf die damaligen Zuchtruthen Gottes, sowohl durch Pest, Krieg als Hungersnoth verwies" **).

Zur Ausstaffirung der Bühne wurde schon im Anfange des 17. Jahrhunderts, wie wir es gelernt haben, die Kunst des Ma-

*) Plümicke's oft nachgeschriebene Annahme, daß der oftgenannte Junker v. Stockfisch Schauspieler gewesen, ist fraglich.

**) Plümicke S. 41. Löwe S. 13. verwechselt zuerst diesen Johann Lassenius mit seinem Sohn dem k. dänischen Hofprediger Johann Lassenius. Auf den oft wiederholten Irrthum wurde in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 290. aufmerksam gemacht

lers in Anſpruch genommen. Wahrſcheinlich war es Andreas Gärtner, der die Bühne zu Simon Dach's Sorbuiſa und Cleomedes aufgeſtellt. Er war Portrait- und auch Dekorationsmaler, denn er verſchmäht es nicht, 1641 eine Ehrenpforte zu malen, als Georg Wilhelm mit der Lehnsfahne ſeinen feierlichen Einzug in Königsberg hielt. Er, der wohl ſelber mimiſches Talent beſaß, verband ſich vielleicht mit jenen Jünglingen, die Dach's Feſtſpiele aufgeführt, um anderswo ein Theater aufgeſchlagen. Einer, der unter ſeiner Leitung in Königsberg ſpielte, war der nachmalige Rath und Beiſitzer des ſamländiſchen Conſiſtoriums Simon Seger. Andreas Gärtner gab Vorſtellungen in Königsberg, in Danzig und Hamburg. Wie er ein Stück des Geiſtlichen Michael Albini, ſo wird er auch Werke ſeines Beſchützers, des theologiſchen und dramatiſchen Schriftſtellers Johann Riſt zur Darſtellung gebracht haben. Von Albini's, in Danzig aufgeführter Königin im Liebenthal war oben die Rede. Im J. 1646 wurden unter Gärtner's Auſpizien in einem Gartenhaus in Königsberg etliche Actus mit allerhand Maſchinen und Muſik von Studenten dargeſtellt, darunter E. C. Homburg's „Tragi-Comödia von der verliebten Schäferin Dulcimunda" die 1643 im Druck erſchienen *). Riſt erzählt, daß Gärtner von Königsberg „mit ſeinen, gelehrten und wohlgeſchickten Studenten" nach Hamburg gekommen und eine Schaubühne eröffnet habe, mit ſo vielem Beifall, daß ihm dieſelbe in Anerkennung des Verdienſtes eine Zeitlang offen gehalten wurde, als er nach Danzig zurückging **). In einfacher Ausdrucksweiſe wird es heißen, es iſt die von ihm errichtete Bude nach ſeinem Abgange nicht abgebrochen.

Auf die Frage, welche Stücke in Danzig gegeben wurden und gefielen, können wir mehr als eine dürre Vermuthung mittheilen.

*) Herr Dr. Meckelburg theilte mir gefälligſt folgendes aus S. Seger's ungedruckter Reiſebeſchreibung mit: „den 19. Apr. 1646 präſentirten unſer etliche Studioſi sub auspiciis Andreas Gärtners in meines Herrn Garten-Luſthaus etliche actus mit allerhand machinen, alß eine ſchäferey, worin ich die Music dirigiren helfen, die „Enthaupeung Johannis und Dulcimunda, worin Ich mit von den principalſten geweſen." Gottſched I. S. 196.

**) Allgem. Theater-Lexicon. Bd. II. S. 341.

Der Danziger Rathsherr Georg Schröder *) hat uns über Vorstellungen, die 1668 während des Domniks, des vielbesuchten Markts in Danzig, und im folgenden Jahr über die Szene gingen, als aufmerksamer Zuschauer in seinem Tagebuch berichtet. Die Ausführlichkeit erklärt das Wohlgefallen, das er an ihnen nahm, wenn er auch das Lob allein in die Worte faßt, daß eine „wohl anzusehen war." In dem Veranstalter der Vorstellungen mögte ich keinen aus Deutschland herüberziehenden Schauspielunternehmer, sondern Andreas Gärtner erkennen. Königsberg, woher er kam, war ganz geeignet, ihm Sinn für all die Stücke einzuflößen, die Schröder sah. Hier rang der Geschmack des gelehrten Theaters, das aus den lateinischen Schulen hervorging, mit dem praktischen, das die englischen Comödianten vorführten. Gärtner wird die Privatbühne, auf der er zuerst sich versuchte und auf der gelehrte Stücke aufgeführt zu werden pflegten, auf die öffentliche Bühne verpflanzt haben. Diese hielt sich in Deutschland von den Dichtungen der schlesischen Dramatiker fern. In Danzig wurde eine Tragödie von Caspar v. Lohenstein gegeben, die in Breslau selbst nur von Freunden des Dichters gespielt war. Daneben wird in Danzig ein Schäferspiel von Homburg dargestellt und zwar die „Oulcimunda", die Gärtner früher in Königsberg in Szene gesetzt hatte. In Danzig kömmt „eine von den Englischen Commedien" aufs Theater und daneben die vom Dr. Fausto. Nach einer freilich unverbürgten Nachricht gaben die englischen Comödianten in Preussen auch den Dr. Faust **), dessen erste dramatische Bearbeitung wir von Jacob Ayrer besitzen. Vielleicht hatte der Gegenstand ein besonderes Interesse in Königsberg, wo die im Dom in der Sacristei aufbewahrte Seelenverschreibung, welche der Satan sich von einem Menschen ausstellen ließ und durch Gebete erschreckt wieder herausgab, vom Volk auf Dr. Faust bezogen wurde, mit dessen Seele der Satan aus der Kirche abgefahren seyn und an der Thüre Brandspuren zurückgelassen haben sollte. Der in Danzig gespielte

*) Sein Tagebuch handschriftlich in der Danziger Stadtbibliothek. Die bezüglichen Stellen theilte mir Herr Prof. T. Hirsch in eigenhändigen Abschriften mit, dem ich meinen innigsten Dank öffentlich wiederhole.

**) Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 100.

Dr. Faustus weiſt dadurch mehr auf die in der Schule gepflegte gelehrte Bühne, als auf die Volksbühne, daß keine luſtige Perſon als ſolche vortritt, ſondern das Komiſche in Geſtalt verſchiedener Teufel erſcheint. — Wer dieſer Folgerung nicht Glauben ſchenkt, wird doch gern von einem Augenzeugen erfahren, welche Theaterſtücke das Publikum in Preußen mit Beifall aufnahm in dem Jahr, in dem Racine den Preis als der erſte Tragödiendichter gewann. Schröder ſchreibt von der Commedia von D. Fausto *).

Zuerſt kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und giebt ihnen Ordre, daß ſie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen ſollten **). Hierauf begiebt es ſich, daß D. Fauſtus mit gemeiner Wiſſenſchaft nicht befriediget

**) Vgl. „Das Puppenſpiel von Doctor Fauſt zum erſten mal in ſeiner urſprünglichen Geſtalt(?) herausgegeben. Leipzig, 1850.“ Nach der Handſchrift des Puppenſpielers Bonneſchky, der in der Herbſtmeſſe des verwichenen Jahres in Leipzig ſein Marionetten-Theater aufſchlug. Der Fauſt des Puppenſpielers Geißelbrecht aus Wien, den v. Below 1823 in 21 Exempl. drucken ließ, iſt von ſpäterer Abfaſſung. (Das älteſte Volksbuch von Dr. Fauſt iſt vom J. 1588.) „Viele Anklänge, ſagt der Herausgeber des erſtgenannten Puppenſpiels, zeigen, daß die erſte Entſtehung in die Ayrerſche Zeit zu ſetzen iſt. Einen Anhaltspunkt gewähren die in demſelben gebrauchten Eigennamen. Ferdinand, Bianca, Oreſtes ſind Namen, welche ziemlich beſtimmt auf die Engliſchen Comödien hindeuten, welche in Deutſchland bekannt geworden ſind; dieſelben hatten vielfach aus der Quelle der italieniſchen Novellen geſchöpft.“ Der Herausgeber verſichert bis auf die Orthographie dem in alter Kanzleiſchrift geſchriebenen Soufleurbuch gefolgt zu ſeyn. Um ſo auffallender iſt es, auf Stellen zu ſtoßen, die aus den Münchhauſiana und ſogar den Dörbeckſchen Berliner Witzen gefloſſen ſind (der Fama ſind „die Töne eingefroren.“ „Freu dich Bauch, da ſetzt's wieder einmal einen Blatz-Regen“) Ein Vergleich des in Danzig gegebenen Fauſt mit dem Puppenſpiel wird darthun, daß jener von älterem Gepräge iſt. Jener vermehrt übrigens die ſicheren Nachrichten „daß ſchon im 17. Jahrh. die Fauſtſage dramatiſirt war.“

**) Im Puppenſpiel finden wir im Anfange Fauſten in der Studirſtube und zwar in Wittenberg, wie im Volksbuch. Gewöhnlich aber iſt es, daß in den Stücken, in denen das hölliſche Heer auftritt, dieſes die Handlung eröffnet, ſo im Spiel von Frau Jutten. Gottſched II 84, Shakſpear's Macbeth, Kongehl's Innocentia.

ſich um magiſche Bücher bewirbet und die Teufel zu ſeinem Dienſt beſchwöret, wobei er ihre Geſchwindigkeit exploriret und den geſchwindeſten erwählen will: iſt ihm nicht genug, daß ſie ſo geſchwinde ſeyn wie die Hirſche, wie die Wolken, wie der Wind, ſondern er will einen, der ſo geſchwinde wie des Menſchen ſeine Gedanken *). Und nachdem für einen ſolchen ſich der kluge Teufel angeben, will er, daß er ihm 24 Jahre dienen ſolle, ſo wolle er ſich ihm ergeben. Welches der kluge Teufel für ſeinen Kopf nicht thun will, ſondern es an den Pluto nimmt, auf deſſen Gutbefinden ergiebt ſich der kluge Teufel im Bündniß mit D. Fauſt, der ſich ihm auch mit Blut verſchreibet **). Hierauf will ein Einſiedler den Fauſtum abmahnen, aber vergeblich ***). Dem Fauſt gerathen alle Beſchwörungen wohl, er läßt ihm Carolum Magnum, die ſchöne Helenam zeigen, mit der er ſein Vergnügen hat †). Endlich aber wache bei ihm das Gewiſſen auf und zählet er alle Stunde, bis die Glock Zwölfe, da redet er ſeinen ††) Diener an und mahnet ihn ab von

*) Im Puppenſpiel: „Doctor bin ich, Doctor bleibe ich und weiter kann ich es bei der Theologie nicht bringen. Hai das iſt zu wenig für meinen Geiſt. Ich habe daher beſchloſſen das Studium Nigromantikum zu ergreifen."

**) Im Puppenſpiel iſt ein unterirdiſcher Geiſt „ſo geſchwind wie der Wind" Mephiſtophilis aber „ſo geſchwind wie der Menſchen Gedanken." „Willſt du mir dienen, ſagt Fauſt, ſo verſpreche ich Dir Dein Eigenthum zu ſein mit Leib und Seele." Meph.: „Nenne mir die Punkte Fauſt, welchen ich mich unterwerfen ſoll." Fauſt: „daß du mir 24 Jahre gehorchſt." Meph.: „Ich muß Dich verlaſſen, um meinem Fürſt Pluto von Deinen Bedingungen zu unterrichten und ihn fragen, ob ich dieſen Contrakt mit Dir abſchließen darf." — — Fauſt: „Haſt du von Deinem Pluto die Erlaubniß erhalten." Meph.: „Ja — — aber er verlangt eine Handſchrift von Dir." Fauſt: „Sogleich will ich ſeinen Wunſch befriedigen."

***) Den Einſiedler finden wir in der älteſten Ausgabe des Mozariſchen Don Juan wieder, der dieſen warnt, nicht der Einladung des ſteinernen Gaſtes zu folgen.

†) Im Puppenſpiel: „Meph. Hier bring ich dir die ſchöne Helena. Sieh Dich nur um Fauſt, ſie ſoll Dein Eigen ſeyn. Beluſtige Dich mit Ihr nach Deinem Gefallen."

††) Vielleicht wollte Schröder ihn ſein ſtatt er ſeinen ſchreiben. Schwerlich haben wir unter dem Diener den klugen Teufel zu verſtehn und nicht er, nur Fauſt konnte von der Zauberei abgemahnt werden. Der Diener war auch nicht der Komikus des Puppenſpiels. Von dieſem charakteriſtiſchen Gegenſatz zwiſchen Fauſt und dem Schüler oder Diener iſt im Volksbuch nichts zu entdecken und fehlte auch wohl in Ayrers dramatiſcher Bearbeitung. Es ſcheint, daß erſt, als

der Zauberei. Bald kommt Pluto und ſchicket ſeine Teufel, die ſie D. Fauſt holen ſollen. Welches auch geſchiehet und werfen ſie ihn in die Höhe und zerreißen ihn gar; auch wird präſentiret, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und dieſe Worte aus Feuer geſehen werden: **Accusatus est, judicatus est, condemnatus est** *).

Von einer Comödie führt Schröder an, „der Prinz wird ein Schuſter.“ Eine andere „von den engliſchen Comödien“ handelte „von dem Könige von England und dem von Schottland, deſſen Sohn ſich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzeſſin abwartet.“ Eine dritte der „Irrgart der Liebe“ iſt dem Inhalt nach zu urtheilen gleichfalls ein Abkömmling von den Stücken der engliſchen Comödianten **). Die „Tragedie von der S. Margarethe und dem S. Georgio“ mogte in Geſtalt der Myſterien wohl

die barocken Umzüge der h. drei Könige nicht mehr gelitten wurden, einer von ihnen Kaspar in den Dienſt bei Fauſt trat und daß hier der Stern zur Nachtwächter-Laterne wurde.

*) Im Puppenſpiel ſagt, ehe es eilf ſchlägt, „Meph.: **Fauste iudicatus est!**“ und ſpäter „**In Eternum damnatus est**“ (damnatus es!)

**) Das Stück athmet eine fremde Natur. Wenn die Gewalt, die hier die gottgeweihte Majeſtät des Königs den Vaſallen zeigt, an Spanien mahnt, ſo iſt doch das Engliſche in der Art in die Augen fallend, daß man zur Begründung überall aus Shakſpear Belegſtellen anführen kann. Die Handlung iſt grell in den Vorgrund geſtellt — Die Königstochter, durch das Dunkel der Nacht getäuſcht, gewährt ihre Gunſt einem Fremden, den ſie für den Geliebten hält. Dieſer ſie als eine Treubergeſſene verlaſſend, kehrt zu einer alten Liebe zurück und vermählt ſich. Der vermeintliche Verführer, ſo befiehlt der König, ſoll die eigne Gattin tödten. Nach wunderbaren Begebniſſen enthüllt ein Ring, daß er unſchuldig ſey. Der Königstochter wird ſtatt eines Grafen ein Herzog zu Theil, derſelbe, der von ihr jenen Ring empfangen. — Dem Stellbichein im Garten iſt bei Shakſpeare das im Gartenhauſe zu vergleichen, wo auch im Schweigen der Nacht eine ſolche Verwechslung vor ſich geht. Wie dort iſt der Thäter ſein eigner Richter und gleichfalls wird der Fehl durch eine Ehe ausgeglichen. Wenn die Unglückliche, der der Tod beſtimmt iſt, in männlicher Tracht der Gefahr entrinnt, wenn um den Tod einer Schuldloſen zu rächen, der nächſte Verwandte aus der Ferne mit Heeresmacht gegen den König heranzieht, wenn ein Ring das richtige Liebesverhältniß aufklärt, ſo ſchimmert überall die fremde Originalform hindurch. — Das Stück leidet nicht allein an grober Unwahrſcheinlichkeit, ſondern auch an barer Unmöglichkeit. Vgl. die Beilage zur zweiten Abtheilung.

eine christliche Allegorie seyn *). Merkwürdiger ist die andere Tragödie Ibrahim Bassa **), die uns als ein einzeln stehendes Beispiel den Beweis liefert, daß Lohenstein auch außerhalb des Privatkreises aufs Theater kam. Aus dem darüber im Tagebuch Aufgezeichneten und den dabei gestellten Versen aus Lohenstein's Tragödie ersehn wir, daß die Spielenden alles in der vorgeschriebenen Reihenfolge gaben. Möglich ist es, daß sie die Alexandriner in Prosa verwandelten und daß sie die Reyen, die Chorgesänge, am Schluß der fünf Abhandlungen oder Akte, wegließen.

„In dem ersten Actu kam der Soliman mit seinen Räthen zu delibriren, ob er dem Ibrahim Bassa, der in die Flucht mit der Armada sich begeben, solle nachschicken. Darauf wurde der Ibrahim Bassa mit seiner Isabella [einer Fürstin von Monaco] gefangen gebracht."

Sol. War dir die Hand zu schwer, die dich mit linden Fingern
So sanft in Schlaf einwiegt? Die Sonne zu Byzanz
Zu dunkel, die dir gab als seinem Monde Glanz?
Was flohst du? Hatte dich die Ehrsucht so vergiftet?
Was für ein Mordstück war auf unsern Hals gestiftet?
Ibr. Gott weiß, der Alles weiß, daß Ibrahm nichts gesponnen
Auf Osman's großes Reich; daß Ibrahm nichts gesonnen
Verfänglichs großer Fürst, daß Ibrahm durch die Flucht,
Gott soll mein Zeuge seyn! nur sein Gemahl gesucht
Zu flüchten aus Gefahr.
Sol. Und du auch loses Weib, Bezauberin der Sinnen,
— — — hat Osman dich nicht können
Bestelln in seinen Dienst? Brach Osman Gunst und Hold

*) Die Legenden von der h. Margarethe und dem h. Georg sind zu einem Guß verschmolzen, denn einen Drachen hatte er und sie zu bekämpfen. Die Königstochter, die der h. Georg befreit, ist oft für die Kirche erklärt, die durch Erlegung des Unholds ihre Rettung findet. Bei einer Deutung der Art ließ man sich wohl im 17. Jahrh. die altkirchlichen Heiligen gefallen. Auch Christus betritt die Bühne.

**) Ibrahim Bassa, den Lohenstein, 15 Jahre alt, nach der Scuderi geschrieben, schien verloren zu seyn. Nach des Dichters Tode gelang es dem Eifer einiger seiner Freunde, die das Stück in Breslau dargestellt hatten, es in einem Abdruck aufzufinden,

Das nicht die Todtengruft mit dir begraben kann,

wie es in einem dem neuen Druck, Breslau 1689, vorgesetzten Epigramm heißt.

Nicht dein verſtocktes Herz? Entließſt du, als er wollt
Aus Koth und Aſche dich auf Stuhl und Ehbett heben?
Laß hören, was ſie ſpricht. Iſab. Die Tugend ſpricht für mich,
Die Unſchuld, Ehr' und Recht.

Sol. — — Lerne nun, daß oft der Blitz nicht ſchone
Der Wolke, die ihn zeugt, indem dein Schelmſtück dich,
Was uns galt, ſelber ſtürzt. Ibr. Wohl, er erdrücke mich!
Mein Fall fällt ihn und euch, mein Kerker wird ihn ſtürzen.

„In dem andern Actu wurde präſentiret ein Gefängniß, darin Iſabella gefangen, und wie der Soliman ſie zu überreden ſich angelegen ſeyn läßt."

Sol. Durch was hat ſie der Hund bezaubert und bethöret,
Daß ſie den Kerker mehr als Osmans Stuhl ſieht an,
Den ſtolzen Sklaven küßt, den großen Prinz verlachet,
Den Kaiſer höhniſch hält und den zum Mörder machet,
Zum Mörder, der ſie liebt?

Iſab. Wir thun, was Tugend heißt. Sol. Bedenkts bei Zeiten wohl,
Daß Osman, der ſie bitt', ihr Macht hat zu gebieten.

Iſab In dem nicht, wo er will recht handeln und nicht wüthen.

Sol. Daß Osman, der ſie liebt, der Liebe würdig ſey.

Iſab. Liebt uns der Kaiſer denn, ſo mach er uns doch frei.

Sol. Sie ſoll den Kaiſer ſelbſt ihr zum Leibeignen haben.

Iſab. Dies heißt mit Ketten, nicht mit Freiheit uns begaben.
Wo noch ins Kaiſers Herz ein Freundſchafts-Funken glimmet
Wo Ibrahm ihm nur noch, mein Fürſt, im Traum kommt ein,
Wo Ibrahms Thaten ihm nur nicht ein Eckel ſeyn,
Wo meine Thränen noch mein Fürſt ſo viel erfangen,
So laß er ſeine Magd die jüngſte Bitt' erlangen,
Die jüngſte Bitt mein Fürſt. Mein Kaiſer, er geſteh,
daß die, die es verſchuldt, nicht Unſchuld untergeh.

„In dem dritten Actu fällt Soliman ein Urtheil, daß Ibrahim Baſſa ſterben ſolle und wird präſentiret, wie Soliman ihm ein Trauerkleid ſchicket und eine Todtenmahlzeit bereiten läßt, da der Strick in der Schüſſel lieget, damit Ibrahim ſoll ſtranguliret werden. Aber indem Ibrahim ſtrangutiret wird, kommt Soliman und ſchenkt ihm das Leben und bittet ihn mit ſeiner Iſabella zu Gaſt."

Ruſtan. Nachdem die Majeſtät, die Rach und Recht befeſtigt
Des großen Solimans, vom Ibrahim beläſtigt,

Gereizt durch deine Schuld, verletzt durch deine Flucht
Durch deinen Untergang des Reiches Beſtes ſucht,
Heißt ſeine Hoheit auch, den ich in Demuth ehre,
Dir reichen dieſen Rock.

Ibr. Schlingt uns den Strick nur an. Wenn wir den Kopf geſteckt
Zur Erden, dann zieht zu, daß wir in eignem Bade
Erſaufen unſres Bluts. Sol. Halt, halt! Verzicht! Genade!
— — — — Wir ſcheun den grünen Kranz
Des kräftigen Beſtands, die tapfermüthge Tugend
Der Iſabellen an; nicht ihre ſchöne Jugend
Nicht den Korallen-Mund und die milchrothen Wangen.
Wir ſind verwundernd zwar, doch itzt nicht mehr gefangen.
Wir wünſchen ſie zu ehrn, doch nicht ihr Eigenthum
Wir wünſchen den Geruch, nicht ſelbſt die Roſ' und Blum.

Ibr. — — — — Jetzt werden Dunſt und Nebel
Verſtäubt, zertrennt, verklärt, wenn Osman's Sonn' aufgeht
Mit ſeiner Tugend Glanz. Mein Kerker wird erhöht,
Wenn Osman freundlich ſieht. Mein dankbar Herz erweiſt —

Sol. Mir, daß ihr heute noch mit uns zur Tafel ſpeiſt.

„Im vierten Actu practiſirt die Kaiſerin Roxolana, daß Ibrahim getödtet werde und überredet den Soliman durch Hülfe des Mufti, ſeinen Eidſchwur, den er dem Ibrahim gethan, nicht zu halten, und daß Ibrahim, wenn Soliman ſchlafen werde, ſollte enthäuptet werden."

Rox. Der Fürſt ſchwur ihm den Tod, itzt will er ihn aufheben.

Sol. Der erſte Schwur zerreißt, was erſt der andre ſpricht.

Rox. Der ander' Eidſchwur macht das erſte Wort zunicht!

Sol. Das andre war kein Schwur, dies hängt an dünner Seide.

Rox. Der Fürſten jedes Wort gilt eben viel als Eide.

Sol. Die Reue würd' in uns ein Henker ewig ſeyn.

Mufti. Des Kaiſers Frömmigkeit läßt ſich aus Red' und Werken,
Wie ſehr er überall gewiſſenhaftig, merken.

Sol. Ja, ja — du kannſt den Schwur von uns gar leicht erfahren.
Wir wiſſen eigentlich noch was die Worte waren:
Ich ſchwör' es theur und hoch bei unſerm Gotte dir,
Daß Ibrahim den Geiſt, weil Soliman wird leben,
Nicht ſoll gewaltſam auf dem bittern Tode geben.

Mufti. — — — — Iſt's wahr, daß die Verheißung,
Die er dem Ibrahm thät, nicht weiter ſich erſtreckt,
Als weil der Sultan lebt? Sol. So iſt's, wie wir entdeckt.

Mufti. — — — Weil täglich eine Zeit
Und wenig Stunden ſind, in dem der Menſch nicht lebe.
Sol. Wir faſſen's nicht, was uns für Antwort Mufti gebe.
Mufti. Weiß ihre Hoheit nicht, daß man der Sorgen End,
Das Kind der Nacht, den Schlaf des Todes Bruder nenut?
Und wahrlich hat der Menſch, in deſſen müde Glieder
Die Ruh des lauen Schlafs ſich hat gelaſſeu nieder,
Kein rechtes Leben nicht, weil ſein ſonſt weiſes Haupt
Der Wirkung des Verſtands, auch alles Sinns beraubt
Und was den Menſchen macht.
So ſchließ' ich kurz ſo viel: So bald den matten Geiſt
Des großen Soliman und die entſinnten Sinnen
Die Schlafſucht wird umhüll'n, wird er am Ibrahm können
Gar wohl den Muth abkühl'n und ſeinen Spruch vollziehn.

„In dem Actu quinto ſchlafet Soliman und phantaſiret, indeß wird Ibrahim enthauptet nnd Sollman wird unſinnig, indem er die Zeitung bekommt und Iſabella, nachdem ſie das Haupt des Ibrahims überkommen, beweinet ſie ihu und reiſet von dannen, in der ganzen Welt über die Tyranuei des Soliman's zu klagen."

Iſab. Welch ein Gepolter. Ibr. Man wird zur Gaſterei,
Zu der der Fürſt uns lud, vielleicht uns holen ſollen.
Iſab. Hilf Himmel, Ruſtan iſt's.
Ruſt. Du ſollt auf Kaiſers Wort in dein Gemach dich ſtellen
Und du gefangen ſeyn.

Sollman auf dem Bette, [des von ihm ermordeten Sohnes] Muſtophens Geſpenſte.

Sol. Der Ibrahm wo iſt er? Ruſt. Da, wo er nicht mehr ſtreben
Nach Osman's Zepter kann. Sol. Was ſagſt du? Ruſt. Er
iſt todt.
Iſab. — — — — O höchſt beſchimpftes Haupt
Von dieſes Panthers Klau, das dich des Schmucks beraubt,
Des Anſehns freier Stirn, des freundlichen Geſichtes!
— — — Läßt er zum Liebeszeichen
Für die Verdienſte dich alſo der Liebſten reichen?
Auf laßt uns weit von hier! Laß Schiff und Segel fliegen!
Zieht Port und Anker auf! Laßt alles ſtehn und liegen,
Daß in Süd, Weſt und Nord dies Haupt ausſprechen kann,
Was der verdammte Türk für greulich Ding gethan.

Lange bevor Gärtner 1650 in Danzig Albini's allegorische Compoſition in Szene ſetzte, hatten in Danzig fremde und zwar deutſche und polniſche Schauſpieler in der Fechtſchule ihre Kunſt producirt. Der brandenburgiſchen Comödianten, die zur Zeit der engliſchen auftraten, geſchah bereits Erwähnung. Wenn 1629 und 1633 das Comödienſpielen verboten wurde, als wenn die Herrſchaft Georg Wilhelms ſich auch über Danzig erſtreckt hätte, ſo verdanken wir einem ſpäter ſtattgehabten Rechtsſtreit zwiſchen dem altſtädtſchen und rechtſtädtſchen Rath in Danzig die Nachricht, daß jener 1638 die Erlaubniß zur Aufführung polniſcher Comödien ertheilte, die dieſer verwehrt hatte. Gegen bedeutende Abgaben an die Armenhäuſer (im J. 1695 600 Gulden) wird Schauſpielern geſtattet, auf dem grünen Thor zu ſpielen oder 1691 ih Theater im Hundewinkel aufzuſchlagen *).

1670 ſind Schauſpieler in Königsberg und bitten um Ermäßigung der Abgabe an die Acciſe, da das Aufbauen und Abbrechen des Theaters ihnen große Koſten verurſacht. 1674 bewerben ſich die „Comedianten der hochteutſchen Compagnie" um die Erlaubniß zu ſpielen und berufen ſich auf ihre Vorſtellungen in Berlin **), da ſie willens ſeyen „etliche fürtreffliche und herrliche Materien aufzuführen." Sie ſchmeicheln ſich um ſo mehr mit der Ausſicht der Genehmigung, als alle ihre Actionen zu zeigen bezwecken „wie die edle Tugend belohnt, hingegen die Abſcheu tragenden Laſter beſtrafet werden." Bis zur Adventszeit Ende Novembers wird ihnen das Spielen auf den Freiheiten oder Vorſtädten erlaubt. Es wird ausdrücklich beſtimmt, daß an den Sonn- und Feſttagen, ſo wie am Sonnabend nicht geſpielt werden darf. Das Verbot ward übertreten und am 17. Aug. 1675 erhielt der Bürgermeiſter der Altſtadt die Weiſung, da Comödianten und Seiltänzer den Sonntag durch ihre Spiele entheiligt hätten, darauf zu ſehn, daß ſolches nicht wieder geſchehe weder auf dem Junkerhof noch an andern Orten und daß nicht das Publikum durch Anſchläge an den Thoren und auf öffentlichen Plätzen dazu eingeladen würde. Im Januar 1680 ward den Comödianten der „ſogenannten Sächſiſchen Compagnie der Beſcheid,

*) Löſchin, Geſch. Danzigs II. S. 90.
**) Plümicke 54.

daß ſie vier Wochen ſpielen könnten, doch hätten ſie ſich „aller gehörigen Modeſtie zu gebrauchen, alle ärgerliche und der chriſtlichen Ehrbarkeit entgegen ſtehende Dinge zu vermeiden.“

Die Sächſiſche Compagnie erinnert uns an die bereits erwähnte Schauſpielergeſellſchaft, die vorzugsweiſe die „berühmte Bande“ genannt wurde, nämlich diejenige, die vom Magiſter Johann Velthen (Velthem, Veltheim) aus Halle geleitet wurde und ſich den Namen der Kurſächſiſchen Hofcomödianten erwarb. Wenn auch die älteſte auf Velthen ſich beziehende Urkunde erſt vom J. 1683 herrührt *), ſo wird ſeine Geſellſchaft doch zehn und mehr Jahre vorher beſtanden haben. In der Eingabe an den Leipziger Magiſtrat legt er einen Nachdruck darauf, daß die Perſonen ſeiner Truppe Landeskinder und Eingeborne ſeyn. Die Benennungen hochteutſche, ſächſiſche Compagnie ſind wohl als empfehlende Titel anzuſehn. Bei dem Ringen der Schauſpieler nach Popularität iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß viele nicht nur kleine Stücke und Szenen niederdeutſch gaben — denn dazu verſtanden ſich die vornehmſten noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts — ſondern daß ſie allein niederdeutſch ſprachen. Durch das Hochteutſch wollten ſie von der Gemeinſchaft mit den Marktſchreiern geſchieden ſeyn. Der Superlativ war Sächſiſch, denn dieſe Mundart galt für die zierlichſte. Will man die ſächſiſche Kompagnie nicht für Abtrünnige der Veltheimiſchen anſehn, ſo entſteht doch ſpäter in Preußen eine Beziehung zu derſelben und nicht allein dadurch, daß eine Tochter Velthens die Gattin eines bei Pillau lebenden Grafen wurde **), ſondern das Theater in Danzig weiſt, wie wir erfahren werden, auf jene Geſellſchaft hin.

Die Leipziger Bühne bezeichnet unmittelbar hinter einander drei Epochen des Theaters. Jede ſtürzt mit glänzendem Erfolg das was vordem gegolten. An der Spitze der erſten ſteht Johann Velthen, die zweite begründet Gottſched zuſammen mit Caroline Neuber, die dritte weniger ſchaffend als die günſtige Gelegenheit wahrnehmend veranlaßt G. H. Koch. Der Magiſter Velthen mit ſeinen talentvollen Studenten aus Jena und Leip-

*) Devrient I. S. 226. u. fgg.
**) Löwe IV. S. 17.

zig machte der deutschen Schauspielkunst zuerst einen Namen. Ihm wurden Hochachtungsbezeigungen, wo er spielte, in Nürnberg, Breslau und Hamburg und, wie Michael Albini das Vergnügen durch den Wohlthätigkeitssinn nähren wollte, so empfahl jener sich beim Abschiede dem Rath durch eine Vorstellung zum Besten der Armen, durch die sogenannte Rathscomödie. Sieben Jahr hindurch war sein Theater ein stehendes und, in Dresden durch die fürstliche Gunst erhalten, gab es seit 1685 das erste Beispiel eines deutschen Hoftheaters. Velthen begann seine künstlerische Laufbahn durch die Darstellung des Polyeuct von Corneille und seine Verlassenschaft an die deutsche Bühne war eine Uebersetzung des Moliere. So legte er für Gottsched den Grund zur systematischen Französirung. Velthens vornehmstes Bestreben aber war es, die Masse zu electrisiren. Er brachte die Leistungen seiner Kunstgenossen dadurch in Vergessenheit, daß er sie in imposanter Weise überbot und das Mannichfaltigste zur Darstellung wählte. Der Name, den eines der von ihm gegebenen Lieblingsstücke führte, schien sein Wahlspruch zu seyn Variatio delectat, der wieder an das Teufelsspiel von Dr. Faust erinnert, indem wenigstens auf dem Marionetten-Theater dasselbe mit dem Motto beginnt.

Durch die englischen Komödianten war die Prosa dem Schauspiel zugeeignet und für sie gab s gern die Poesie der Alexandriner-Rhetorik hin, um so mehr, da der Vers sich nicht für den Extemporanten paßte und nur ein solcher als der eigentliche Schauspieler erschien. Spottweise nannte man denjenigen, der die Rolle wörtlich auswendig lernte, einen Gregoriusspieler.

Durch jene werden die Molierschen Lustspiele vielfach umgemodelt seyn. Die Trauerspiele mußten sich wohl noch durchgreifendere Veränderungen gefallen lassen, wenn Velthen den Papinian, vielleicht nach Gryphius, den Prinz Sigismund nach Calderon *) und den schlimmen Roderich (Cid) nach Corneille über die

*) Eine Reihe von Stücken, die Velthen in Torgau 1690 gab, sind in Devrient I. S. 263. aufgezählt. Die Comödie von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano dürfte Gryphius' „Großmüthiger Rechts-Gelehrter Papinianus" seyn. Prinz Sigismund von Pohlen war wohl nach einer Oper gedichtet, die als „königl. Printz aus Pohlen Sigismund" zu Hamburg 1694 erschien. Gottsched I. S. 257.

Szene gehn ließ. Es blieben wahrſcheinlich nur die Motive und die Darſtellung war eine durchaus ungebundene. Die Schauſpieler waren zugleich Improviſatoren und Dichter und mußten es ſeyn, da andere Schriftſteller ſich an den Vorſtellungen für ein gemiſchtes Publikum nicht betheiligen mogten. An der Spitze ſolcher Dichter ſtand Velthen, der des Spaniſchen und Italieniſchen mächtig, hier das Material fand, um ſkizzirend die Compoſition zu den pomphaften theatraliſchen Gemälden zu entwerfen und die Schauluſt der Menge zu befriedigen. Das Théatre italien von Gherardi ſtand in großem Ruf*) und wurde von Velthen ſtark benutzt. Die Quelle ward auf dem Comödienzettel nicht verläugnet, ſondern der italieniſche Name vornean geſtellt. Das prunkvoll Gravitätiſche, das den feierlichen Gegenſatz zu der ungezügelten Burleske bildete, entlehnte er aus dem Spaniſchen und fertigte die Haupt- und Staatsactionen, die als brillanter Unſinn über die Breter gingen und deren Namen, nachdem ſie ſeit Jahrhunderten vergeſſen ſind, ſich noch in ſprichwörtlichem Ruhm erhalten hat.

Sie mögen lange vor Velthen unter dieſem Namen das Volk unterhalten haben, als er durch eine reiche Ausſtattung ihnen das eigentliche Gewicht gab. Den Titel hat man ſich ſo zu erklären, daß die Hauptaction (nur dieſer Titel kömmt auf dem Comödienzettel vor) den Gegenſatz zu dem nachfolgenden Stücke der „Nachkomödie" bildete, denn zur Ausfüllung eines Abends gehörten ſtets mehrere. Staatsaction iſt ſoviel als heroiſches Drama oder Tragödie und bedingt das Auftreten gekrönter Perſonen und Helden des „Königsagenten mit ſeinen vier Stützen" d. h. Generalen oder Miniſtern, wobei es an Blutvergießen nicht fehlen durfte und wenigſtens Hanswurſt das Scharfrichteramt verſah. Tieck iſt der Meinung, die Haupt- und Staatsactionen ſeyen aus dem Streben hervorgegangen, Volksſagen, die aller dramatiſchen Auffaſſung ſpotten, dennoch in den Rahmen der Szenerie zu ſpannen, wie den Fortunat, ferner aus der Bearbeitung alter Schauſpiele, wie des Titus Andronicus. Ihr Weſen aber ſcheint ſchon

*) Nach Wilken (im ſpäter zu nennenden Aufſatz) überſetzte es ein Michael Weiſe und dedicirte ſeine Bearbeitung dem Könige Friedrich Wilhelm I.

**) Brandes, Meine Lebensgeſchichte Bd. I. S. 160, Bd. II. S. 200.

in den Moralitäten vorgebildet zu seyn, in denen man gezwungen war, die allegorischen Figuren durch einen precieusen Vortrag über die Wirklichkeit zu erheben und der Anschaulichkeit die innere Wahrheit zu opfern. Es lag in der Zeit des hohlen Ceremoniels *). Man hat die Reihe von riesenhaften Oelgemälden aus dem Leben Heinrichs IV. und der Maria von Medicis, in denen personifizirte Tugenden aller Art den fürstlichen Personen den Hof machen, die Haupt- und Staatsaction von Rubens genannt und ebenso verdienen den Namen in Danzig die Paradestücke eines Anton Möller und Bartholomäus Miltwitz, so daß man behaupten kann, auch auf der Bühne Preußens müssen solche Vorstellungen sich breit gemacht haben, was sich aber nur annährungsweise darthun läßt.

In allen diesen Stücken tritt eine komische Maske auf, die durch das überraschend Belustigende und das stark Aufgetragene auf alle Klassen der Hörer zu wirken strebt. Häufig liest man den Namen Pickelhäring, auch Courtisan, was mit Grazioso übereinstimmt. Das Ungeschlachte des Hanswurst lag ihm fern, wenn er auch so genannt wurde. In der 1630 gedruckten Comödie von der Macht des Knaben Cupidinis sehen wir den Hanswurst in den schalkhaften Arlechino verwandelt. Von Italien kam er nach Deutschland herüber und hielt in Oestreich und vornämlich in Wien eine Schule, aus der treffliche Komiker hervorgingen, die seine Kunst mit glücklichem Erfolg verbreiteten und die die durch den protestantischen Scholasticismus des 17. Jahrhunderts verknöcherten Gemüther schmeidigten und schmelzten. Der erste italienische Buffo war Stefano Landolfi, der 1668 mit seiner Bande in Sachsen agirte **), einflußreicher aber war Bastiari, der bei der Truppe der Wittwe Velthen 1694 angestellt war, in Denner, einem bekannten Theaterprincipal, einen Nachahmer weckte und als dessen ebenbürtige Nachfolger wir Joseph Stranitzki, Gott-

*) Holberg persiflirte in seinem Ulysses von Ithacia auf eine meisterhafte Weise die Haupt- und Staatsaction, als durch sie der herumreisende v. Quoten, ein Deutscher, die Zuschauer von den Holbergschen Lustspielen abzuziehn trachtete. Oehlenschläger, Holbergs Lustspiele II. S. 373, vergleicht bei dieser Gelegenheit mit dem Ulysses den gestiefelten Kater und ähnliche Stücke Tiecks, die ironisirend uns den Charakter der ältern Haupt- und Staatsactionen veranschaulichen.

**) Devrient I. S. 206.

fried Prehauſer und Franz Schuch anzuſehn haben. Der erſtgenannte Italiener wird als Pulcinella aufgeführt *), der andere aber als Arlechino und dieſer, der ſtets nur als Beiläufer ſich kund giebt, iſt das bewegende Princip und herrſcht allen ob. Für den auf das deutſche Theater aufgenommenen Arlechino war leicht eine Colombine und ein Pantalone gefunden und die deutſche Bühne war mundfertig genug für die commedia dell' arte geworden.

Sollen in der Schauſpielkunſt charakteriſtiſche Momente hervorgehoben werden, ſo hat man auf die engliſchen Comödianten die italieniſchen folgen zu laſſen. Wenn jene aus den Niederlanden, ſo kommen dieſe aus Oeſtreich zu uns und wie die Engländer mit den Niederländern, ſo ſind die Italiener mit den Oeſtreichern ſo verbunden, daß wir ſie nicht zu ſcheiden vermögen. Die engliſchen Komödianten aber bildeten einen Verein, die Italiener dagegen treten einzeln hervor, dort ſchauen wir ein geſchloſſenes Firmament, hier den überraſchend erſcheinenden Komet, für deſſen Lauf keine Bahnen vorgeſchrieben ſind. In den engliſchen Stücken, die in Deutſchland geſpielt wurden, iſt dem Pickelhäring eine beſtimmte Rolle zugetheilt, in den Hauptactionen aber ſpielt der Harlekin eine ganze Reihe von Rollen ab als luſtiger Paſſagier, als Hochzeitsbitter, als Blocksbergritter u. ſ. w. u. ſ. w. und obgleich er auf der Muſenfahrt das Steuer lenkt, ſo erſcheint er nur als der immer flatternde Wimpel, der allemal obenauf ſein Spiel treibt, mag es auch durch Klippen und Stürme gehn.

Wie viel Rohes, Unverſchämtes ſich auch die Späße des Harlekins erlauben mogten, ſo hat es keinen Zweifel, daß was wir von der im Manuſcript untergegangenen Bühnenliteratur beſitzen, durch den Vortrag und die zeitgemäße Faſſung — Geſchmackloſes klang ergötzlich, Ungeſalznes witzig — ſich damals anders ausnahm, als eine reiche Ader des Humors und der ſprudelnden Laune in der lebenswarmen Schöpfung ſchlug, die der Moment zu erzeugen ſchien und halb wirklich erzeugte.

Auch die Haupt- und Staatsactionen haben wir uns nicht immer als das hohle knöcherne, mit Rauſchgold und buntem Trödel behängte Ungethüm zu denken. Mogte zu ſeiner Herrichtung

*) Der tölpelhafte Pulcinell erhielt erſt ſpäter in Deutſchland das Bürgerrecht, aber unter anderem Namen.

auch mehr Theaterpraxis als Genius gehören, mogte man sich auch rühmen, ein solches Stück in zwei Nächten zu Stande zu bringen, so fehlte es doch nicht allen an der echten, poetischen Weihe. Wie unter den Romanen der Simplicissimus durch seine Anspruchslosigkeit allen Banisen trotz bietet, so gab es Stücke, die ihrem Erfinder Ehre brachten. Nicolai lernte bei Lessing einige dramatische Compositionen vom Schauspieler Ludovici kennen, einem Mitgliede der seit 1725 bestehenden Förſterschen Truppe, und widmete ihnen gern seine Aufmerksamkeit. Löwe erklärte den Verfasser für einen der geschicktesten Schauspieler der damaligen Zeit und Nicolai kann nicht umhin, auch als Dichter ihn anzuerkennen, der kein gemeiner Geist gewesen und Sinn für das Pathetische und stark Rührende gehabt. „Die Anlage seiner Pläne *), sagt Nicolai, zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders des Grafen Esser, des Cromwell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn sich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, so verdienten sie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es ist viel Gutes darin.“

Dergleichen begriff freilich nicht der steifleinene Gottschedianismus.

Die Velthensche Theaterunternehmung, die bis zum Tode des Stifters und auch mehrere Jahre nachher sich in Ehren behauptete, war das Vorbild der andern, selbst noch nach der Gottschedschen Periode. Eine Verbindung zwischen dieser Bühne und der in Preußen wurde durch einen seiner Schauspieler, den sogenannten kleinen Müller vermittelt und durch die Tochter seines Pantalone, des berühmten Julius Franz Elendsohn. Beide waren in Danzig.

Im J. 1730 ließ der Rath daselbst das Gebäude der wenig mehr benutzten Fechtschule zu einem Theater einrichten mit Logen, Parterre und vier anderen Zuschauerplätzen **). Der erwähnte

*) Alles war zum Extemporiren eingerichtet und nur wenige Hauptszenen ganz geschrieben. Ein Stück ist von Ludovici neuerlichst gedruckt. An dasselbe soll später erinnert werden.

**) Löschin, Gesch. Danzigs II. S. 198.

Müller übernahm es gegen eine jährliche Miethe von 600 Fl. und war alſo willens, wenn nicht eine ſtehende Bühne zu errichten, ſo doch längere Zeit an einem Ort, als es bis dahin üblich, zu ſpielen. Er beſaß wiſſenſchaftliche Bildung und wird deßhalb neben Dorſeus genannt, die gleichzeitig in der Truppe der verwittweten Velthen wirkten. Auch als Schauſpieler gehörte er nicht zu den unbedeutenden, denn er gab die Rolle des Harlekin *). Ein Danziger Komödienzettel, wie damals gewöhnlich ohne Datum **), „Die Männer liebende Roſette mit Arlequin einem lächerlichen Pilgram" mögte in dieſe Zeit gehören, worauf ſchon die Anzeige zu führen ſcheint: „Der Schauplatz iſt in dem bekannten Comödienhauſe, wo ehedeſſen die Fechtſchule geſtanden." Die Hauptrolle ſpielte eine neu angekommene Sängerin aus Petersburg. Das übliche „Avertissement" trägt Witzſalm über die Eheſtandsbegierde vor, die im Stücke abgehandelt werden ſollte ***) und in dem als „Unterredende Perſonen" (die Darſteller ſind nicht genannt) Anſelmo, Brigello (Brighella) Arlequin u. ſ. w. auftreten. Es folgt „ein Tanz, eine Nachkomödie in Verſen, genannt: der plauderhafte Schäfer." Außerdem wird eine Sängerin „mit italieniſchen und deutſchen Arien ſich zu ſignaliſiren trachten." — Das Theater-Unternehmen erreichte nach 3 Jahren ſeine Endſchaft. Müller ging nach Liefland, wo die Geſellſchaft ſich auflöſte und die Mitglieder als Organiſt, Schulmeiſter u. ſ. w. ein Unterkommen fanden. Müller ward Rector in Riga.

Auch die Nebenbuhlerin der Principalin Velthen die Gattin des Harlekin Haak, die vorher an Julius Franz Elendſohn vermählt geweſen †), befand ſich in Danzig. Beide Frauen

*) (Schmid) Chronologie des d. Theaters S. 39. Devrient II. S. 81. Hier wie im Folgenden ergänzen Nachrichten aus dem geh. Archiv in Königsberg die allegirten Stellen.

**) Abgedruckt in der Danziger Zeitſchrift Dampfboot, Schaluppe Nr. 60. 19. Mai 1840.

***) „Die alte aus der Mode gekommene Jungfernſchaft hat man nebſt dem altgeblümten Zeuge von Kameelhaaren denen Kammermädchens geſchenkt, welche ſie aber, als eine, heut zu Tage wenig mehr geachtete Raritäi denen Kutſchern und Unterbedienten aufzuheben gegeben." Was wird man ſich in der Comödie erlaubt haben, wenn man ſchon auf dem Anſchlagzettel Späße der Art für paſſend hielt?

†) Ihr dritter Mann war der Principal Hoffmann.

hatten ein sächsisches Privilegium und beide stellten sich 1711 in Frankfurt a. M. ein, als die Krönungsfeier des Kaisers Karls VI statthatte. Sophie Haack siegte und soll 14,000 Thlr. eingenommen haben. Nach solchem Erfolge sich überall eines günstigen Empfangs für versichert haltend, nahm sie ihren Zug nach Danzig, ohne vorher die Genehmiguug des dortigen Magistrats eingeholt zu haben. Aber dieser, um nichts seiner Würde zu vergeben, verwehrte ihr das Spielen und war so Ursache, daß sie das schnell Erworbene eben so schnell einbüßte *). Vielleicht daß damals ihr Sohn Karl Ferdinand Elendsohn, der seinem berühmten Vater in der Rolle des Pantalone folgte, in Danzig zurückblieb. Ihm wurde wenigstens daselbst 1733 eine Tochter geboren, die nachmals viel bewunderte Neuhoff.

Nachdem in Königsberg zwischen 1709 — 1710 wegen der Pest kein Theater gewesen, wissen wir, daß 1712 Schauspieler, die ein halbes Jahr Vorstellungen gaben, sich daselbst befanden. Man setzt einen Unterschied zwischen sie und „die Umtreiber, die auf den Märkten ihre Theatra haben" und zwar — wegen der Höhe der Besteuerung; da diese 10 Thlr. für wenige Wochen, so hatten jene 100 Fl. an die Invalidenkasse zu zahlen. 1714 ist wieder von Comödianten die Rede, die im Ballhause spielten.

Wie nach dem kunstliebenden Johann Sigismund das Theater von Seiten seines Nachfolgers keinen Schutz genoß, so ward nach der Regierung Friedrichs I. die königliche Gnade oft vergeblich von herumreisenden Künstlern in Anspruch genommen und dies stach um so mehr ab, als jener ein französisches Hofschauspiel, eine italienische Oper und ein Ballet hielt und, um dem Vorurtheil gegen den Schauspielerstand zu begegnen, bei dem Kinde eines Schauspielers nebst fürstlichen und gräflichen Herrschaften Pathen stand.

Einem Gymnastiker gelang es die Gunst Friedrich Wilhelms I. zu gewinnen und durch ihn, ward die Bühne auch Comödianten eröffnet. Der sogenannte starke Mann Joh. Carl v. Eckenberg (Eggenberg) hatte zu Charlottenburg „viele sonderbare Proben der von Gott ihm verliehenen Stärk und Kräfte

*) Devrient I. S. 321.

zum Allergnädigſten Wohlgefallen und Vergnügen ſehen laſſen.“ Er hielt eine Kanone von 2000 Pf., auf welcher ein Trommelſchläger ſaß, ſo lange mit einer Hand, bis er ein Glas Wein ausgetrunken hatte. Zwei ſtarke Pferde waren nicht im Stande, ihn von der Stelle zu rücken *). Ihm ward ein Privilegium gegeben „ſolche ſeine Stärke männiglich vor die Gebühr zu zeigen“ in allen Städten und Orten des Königreichs **). Später bekam Eckenberg mit dem Prädicat eines Hofcomödianten ein königliches Generalprivilegium, um auch theatraliſche Vorſtellungen geben zu können, jedoch „lauter innocente Sachen, wodurch die Leute ein honettes Amüſement haben“ ***). Bei der ihm gewordenen Bevorzugung konnte ſein Komiker ungeſtraft ſelbſt über das Uniformenweſen des Militärs ſpotten, denn wahrſcheinlich war es damals, als nach der Aufzeichnung Bielfelds, ein Harlekin — Eckenbergs Harlekin hieß Quartal — mit Beziehung darauf, daß Friedrich Wilhelm I. aus Erſparniß die Uniformen außerordentlich eng und kurz machen ließ, ſich den Rock eines gemeinen preußiſchen Soldaten anzog und von der Bühne herab zum Volke rief: „Sehen Sie, meine Herren, dieſe Jacke geht mir gerade bis an“ — — — †). Unter den Schauſpielern der Truppe befand ſich ein Zahnbrecher und ein Wundarzt.

Damals erſchien ein mittelmäßiger Kupferſtich des ſtarken Mannes. Er, der Sohn eines Sattlers, nicht zufrieden mit dem vom däniſchen König ihm verliehenen Wappen, ſeinen Stamm von einem alten, freiherrlichen Geſchlecht ableitend, zeigt ſich hier im betreßten Rock, mit dem dreieckigen Hut auf der Perücke. Seine derben Züge haben einen übermüthigen Ausdruck. Er zählte im Jahre 1717 erſt 32 Jahre. In der lateiniſchen Umſchrift heißt es Hartzigerodensis dictus Simson. Nach Inhalt der Verſe erſcheint er hier halb, nämlich als Bruſtbild, weil ganz den germaniſchen Hektor kein Blatt faßt. Das Wappen vermißt man nicht.

Eckberg kam 1718 nach Königsberg und ſpielte ſpäter während

*) Wilken, Theater in Berlin im „Hiſt. geneal. Kalender 1823 S. 115.
**) Plümicke S. 107.
***) ebend. S. 111.
†) Bielfelds Briefe 1765. Bd. I. S. 73.

des Jahrmarkts in einer neben dem altſtädtſchen Junkergarten erbauten Bude. Er muß mit dem Zuſpruch zufrieden geweſen ſeyn, denn als er von hier nach Danzig ging, verſprach er bald zurückzukehren und ließ die Bude ſtehn. Deſſen ungeachtet verweigerte er, wie wir aus einer Klage des Fiskus erſehn, die Abgabe an die Invalidenkaſſe, der „außer der Bande von Seiltänzern, aparte ſogenannte Burlesken durch den bei ſich habenden Arlekin tagtäglich bei großem Zulaufe präſentiren" ließ. Als er nach Rußland geht, behält er es ſich wieder vor, nach ſeiner Rückkehr in Königsberg zu ſpielen in der von ihm errichteten Bude. Die Erlaubniß wird ihm (Berlin 21. Jul. 1719) unter der Bedingung gewährt, daß er ſich anſeſſig machen und 500 Duk. deponiren ſoll zu einem auf dem Roßgarten zu erbauenden Hauſe. Mit einer großen Geſellſchaft kömmt er von Rußland nach Danzig, da er ſich in Riga mit der Theaterprincipalin Victoria Klara Mann geb. Benecke verbunden hatte. Obgleich ſein Prozeß noch ſchwebt, bittet er in Königsberg und andern preußiſchen Städten Vorſtellungen geben zu können. Er dringt auf ſchnellen Beſcheid, weil ihm und ſeinen 40 Leuten ſonſt ein großer Schade zugefügt würde. Nachdem er ſich eidlich verbunden, bis Michaelis 1720 allen Verpflichtungen zu genügen, wird es genehmigt, daß er bis zur Faſtenzeit und darauf nach Oſtern wieder ſpielen könne. Gern hätte er ſeinen Schauplatz im altſtädtſchen Remter aufgeſchagen. Die Bürger ſchlagen es ihm ab und tragen ſogar darauf an, daß alle Comödianten und Gaukler mögten abgewieſen werden, weil durch ſie ein unordentliches und ärgerliches Leben, vornämlich bei der Jugend entſtehe. Eckenberg wurde diesmal nicht vom Glück begünſtigt. Auf einem Comödienzettel hebt er hervor, daß die Truppe mit neuen „Wieneriſchen Acteurs" verſtärkt ſey, die nebſt einem Tanzmeiſter noch nie hier geſehn. Aus Wien, der Heimat der Komiker, hatte er Scolary, Rademin, ſeinen nachmaligen Schwiegerſohn, und Hilferding verſchrieben und dieſe galten für ſeine beſten Schauſpieler *). Aus dem Oeſtreichſchen kamen zu ihm Stänzel und Joſeph Felix Kurz, von dem erſten und von dem Sohn des letzteren wird ſpäter noch vielfach die Rede ſeyn. Einer ſeiner Schauſpieler Andreas Weidner **) war zugleich

*) Löwe IV. S. 32. **) Plümicke S. 114.

Dichter, denn von ihm war eine Hauptaction verfaßt oder, wie es auf dem erwähnten Comödienzettel heißt, „componirt" (d. h. ſkizzirt): „Der verliebte Franzos in Sachſen mit Hanswurſt, einem abgedankten Soldaten, gekrönten Poeten, curieuſen Luftfahrer auf den Blocksberg und endlich Bräutigam nach der alten Mode." Unter den beſondern Praesentationes wird genannt „ein mit ſchwarzem Tuch behängtes Zimmer, worinnen der Herr von Küſtritz mit ſeinen Freunden einen Blutrath hält*); wie Hanswurſt einer Hexe, welche durch die Luft auf den Blocksberg fährt, auf einem Beſen nachmarſchiret." Den Schluß macht ein Tanz oder luſtige Nachcomödie"**). — Die theatraliſchen Vorſtellungen fanden keinen Beifall, Eckenberg verließ Königsberg, Joh. Heinr. Mann, Direktor der Hochteutſchen Comödianten, fuhr zu ſpielen fort, aber mit wenig Glück. Der Geſchäftsführer Eckenbergs, ein Jude, läßt die Kaſſe verſiegeln. Das Gericht tritt ein und eröffnet langwierige Verhandlungen. Die Angabe, daß der ruſſiſche Kaiſer Eckenbergs Schulden bezahlen werde, ergiebt ſich als unrichtig. Die Schauſpielertruppe geht nach Danzig, um dort während des Domnicks Vorſtellungen zu geben. Als ſie im Nov. 1721 demüthig bittend um die Erlaubniß einkömmt, in Königsberg wieder ſpielen zu dürfen, wird ſie laut königlicher Beſtimmung abſchlägig beſchieden.

Hilferding, zu Eckenbergs Truppe gehörig, ward ſelbſt Schauſpielunternehmer. So gefährlich er ihm ward, ſo hatte Eckenberg doch die Freude, dor ſeinem eigenen Sturze noch über ihn zu triumphiren. Jener war ein Italiener und ſein Name Joh. Peter de' Biſognoſi. Hilferding (Hülferding, Hilverding) ſollte vielleicht eine Ueberſetzung ſeyn. Schon ſein Vater führte

*) Auch in Corneille's Polyeukt von Cormarten iſt „der Schauplatz ganz mit ſchwarzen Tüchern bekleidet" auf dem die Hinrichtung des Helden ſtattfindet.

**) Der Zettel abgedruckt in: Jahrbücher der Pr. Monarchie 1799 Bd. II. S. 17. Er iſt ohne Jahrzahl und die Zeit wird einigermaaßen nur durch F. W. R. auf der Bruſt des Adlers bezeichnet. Wenn das Stück wahrſcheinlich unter Eckenberg gegeben wurde, ſo iſt fraglich, ob in Berlin oder Königsberg. „Die Schaubühne iſt auf dem Kgl. Stallplatz." Daß Theaterbuden in Königsberg auf dem Platz vor dem Schloß geſtanden, hat uns wenigſtens ſonſt keine Kunde aufbewahrt.

ihn, für den man wenigstens Joseph Hilverding halten kann, der mit dem vorher genannten Joseph Stranitzki zusammen in Wien 1706 spielte*). Er war als Pantalone berühmt.

Friedrich der Große wohl nicht in der Absicht, die deutsche Schauspielkunst zu fördern, sondern in dem Dafürhalten, man dürfe der Menge ihr Vergnügen nicht vorenthalten, war sogleich bei seinem Regierungsantritt nicht schwierig, Theater-Concessionen zu bewilligen, um so weniger als er es für angemessen hielt, das beliebte Mordspektakel der Thierkämpfe ihr zu entziehn. Er hob in Königsberg den Hetzgarten auf (in den Gärten zwischen der Theaterstraße und dem Königsgarten) in welchem ein Schauplatz errichtet war, um sich an den grausamen Kämpfen der Bären und Auerochsen zu weiden. Die zur Unterhaltung des Gartens bestimmten 1000 Thlr. schenkte er den Armen.

Hilferding hatte sich vielleicht schon früher von Eckenberg getrennt und gab, vor ertheilter Genehmigung, in mehr als einer Weise auf eigene Gefahr Theater-Vorstellungen. Ein Schreiben, Königsberg vom 27. Oct. 1736, worin der Gouverneur Frdr. Wilh. Herzog von Holstein Beck von der Ankunft „des Berlinischen Pantalon mit einer Bande Comödianten" spricht, haben wir auf Hilferding zu beziehn**). „Wenn Ew. K. Maj. erlauben wollten, daß solche uns ein Bischen was vorspielten, so würden Allerhöchst dieselben uns dadurch eine große Gnade thun, weil es ohnehin allhier was triste ist. Die Sünde, so man mir davon machen dürfte, will ich alle auf mich nehmen."

Im J. 1740 20. Jul. ertheilte Friedrich der Große Hilferdingen, mit der Bedingung, daß er sich in Preußen ansessig mache, das Privilegium, in Königsberg, Berlin, Stettin, Frankfurt, Magdeburg, Halle, Halberstadt und Minden zu spielen, darauf das Prädicat Hofkomödiant. Als solcher ward er unter das Oberburggräfliche Amt gestellt. In demselben Jahr kam Hilferding mit seiner Gesellschaft nach Königsberg und errichtete wie sein Vorgänger das Theater neben dem altstädtschen Junkergarten. Der Landestrauer wegen konnte er erst im November an-

*) Devrient I. S. 331.

**) Wilken glaubt, daß der Herzog sich für Eckenberg verwandte, der aber wohl nicht mehr nach Königsberg zurückgekehrt seyn wird.

fangen und als er kaum die Bude eröffnet, so sollte er sie für 5 Wochen schließen, denn die Adventzeit brach an. Die Kosten des Baus, der angeschafften Garderobe hatten ihm Schulden zugezogen und verboten es ihm, ohne Erwerb sich und seine Gesellschaft zu unterhalten. Er wandte sich in seiner Noth an den König und verschaffte sich eine Vergünstignng, die für das Theaterwesen von der größten Wichtigkeit war, nämlich die Erlaubniß, bis zum dritten Adventsonntag sein Spiel fortsetzen zu können. Das Bittschreiben schließt mit den Versen:

Monarch, vor dessen Wohl viel tausend Wünsch ergehen,
Auf dessen Gnadenwort mein Schauspiel sich anfing,
Erhöre mein Gesuch, laß mich nicht hülflos stehen,
Dies hofft, dies bitt

Dein Knecht Hans Peter Hilferding.

Hilferding geht weiter in seinen Wünschen und verlangt, auch am Sonnabende spielen zu dürfen, was ihm gleichfalls gewährt wird.

Hilferding, wenn auch die Bühne seines Vaterlandes ihm als Muster galt, so hielt er doch für gut, das Verschiedenartigste auf die Szene zu führen und wo möglich alle Principale darin zu überbieten. Er gab biblische Stücke und daneben den Doctor Faust. Die Strenggläubigen führten Klage, er habe „biblische Geschichten auf eine profane Art vorgestellt, zum Mißbrauch des Namens Gottes förmliche Gebete auf dem Theater thun lassen, einen Menschen aufgeführt, der ein Bündniß mit dem Teufel machen, dabei seine Eltern, Taufe, Religion und Gott formellement auf dem Theater abschwören müssen" **). Auf der Bühne

*) Das geistliche Ministerium, an der Spitze D. Spener, nahm 1703 von Doktor Faustens Tragödie, die auf dem Berliner Rathhaus Sebastian di Scio gab, den Grund, „auf gänzliche Abstellung des bisherigen Unwesens", nämlich auf Aufhebung des Theaters anzutragen, weil man „zu seufzen bewogen worden" über „die förmliche Beschwörung der Teufel, welche (auf Faustens Ruf) erscheinen sollten und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind." Plümicke S. 77. — Merkwürdig ist es, daß noch in unserem Jahrhundert Gewissensangst einen Puppenspieler dahin brachte, den einträglichen D. Faust aus dem Repertoir der Vorstellungen zu streichen. Der genannte Geißelbrecht aus Wien, der die Märkte Deutschlands mit seinem Marionetten-Theater regelmäßig besuchte, ward je älter er wurde, desto bedenklicher, den Faust aufzuführen. Er

erſchienen Haupt- und Staatsactionen wie Karl XII von Ludovici *) neben regelmäßigen Trauerſpielen, wie dem ſterbenden Cato von Gottſched; der Tartüffe des Moliere in der Ueberſetzung ſeines nachmaligen Mitdirektors Siegmund und die Luſtbarkeiten in der Moßbude (einem Luſtort bei Königsberg); Ballete neben ernſten Opern wie Lucretia **). Die Komiker Arlequin, Scapin und Scaramuz durften nirgend vermißt werden, nicht in bibliſchen Stücken und ſelbſt nicht am Sterbebette der Helden ***). Von dem Geſchmack, der in ſeinen Leiſtungen herrſchte, zeugen zwei Comödienzettel. Durch den einen wird eine „Bourlesque“ angekündigt, die „unter dem Directorio des Pantalons“ über die Szene gehn und deren Hauptperſon von ihm ſelbſt geſpielt werden ſollte. Wie hier ſo auch auf andern Comödienzetteln dieſer Periode wird der erſte Titel durch das „Avertissement“ und die weitläuftigen Erörterungen keineswegs näher erklärt. Der Comödienzettel iſt nur für den großen Haufen, der ſich im Lachen überſchlagen und vor lauter Sehen nicht zur Beſinnung kommen will, er iſt nur die Lärmtrommel, die vordem auf dem Markt der Harlekin in eigner Perſon rührte. Daß die Gebildeten nicht durch Einladungen der Art von vorn herein gegen die Vorſtellungen eingenommen wurden, wäre zu verwundern, wenn nicht die damals ſchon verpönte Faſtnachtsfröhlichkeit im Theatraliſchen ihren Erſatz zu finden gemeint. So lieſt man: La fedeltà coronata oder Pantalon, der eingebildete große Mogul, mit Arlekin, einem aus des Neptuni naſſem Reich und geweſenem Einwohner eines großen Wallfiſches herkommenden Paſſagier, durch einen hinkenden, indianiſchen Wahrſager verunglückten Amanten; von denen Men-

unterſtrich die ihm als gottesläſterlich erſcheinenden Worte und ließ ſie in der Vorſtellung weg und zuletzt um der Beruhigung ſeiner Seele willen ſchrieb er unter das Manuſcript: „Alles, was unterſtrichen iſt, beweget mich, daß ich Fauſten nie wieder aufführen werde.“

*) Löwe IV. S. 22. Das Stück Karl XII vor Friedrichshall iſt neuerlichſt von Lindner herausgegeben.

**) Auch hier war das Komiſche nicht ganz vergeſſen. Tarquin ſang:

Mein Herze brennt vor Liebeshitze
Wie eine heiße Gerſtengrütze.

***) Zum Theil nach einem Aufſatz in der Hartungſchen Zeitung 1828. Nr. 46—53. „Zur Geſchichte des Theaters in Preußen.“ Ob der mir unbekannte Berichterſtatter noch leben mag?

ſchenfreſſern zum Affenkönige erwählten Regenten, poſſirlich verſtellten Mogul; lächerlichen Hochzeitbitter und einer verkleideten indianiſchen Prinzeſſin zu Pferde" *). Es iſt Pantalon „ein Einwohner der Stadt Moſangneick, ein im Kopf verrückter Alchymiſt, der die Handelſchaft verließ und auf den Gedanken fiel, den Lapidem Philosophorum zu finden, bis er endlich ſeinen Fehler bereut und einem jeden an den Tag leget, daß ein jeder mit ſeinem Stand ſolle zufrieden ſeyn: Ne sutor ultra crepidam." — Der zweite Comödienzettel iſt in mehr ſerieuſem Styl abgefaßt, aber für uns verfehlt er um ſo weniger den Zweck der Ergötzung. Neben: L'Errore innocente della fedeltà — als Hauptperſon treten hier Cephalus und Procris auf — wird als Nachcomödie ein Luſtſpiel von Moliere aufgeführt. Die Namen der Schauſpieler fehlen (ſie werden nicht lange vor 1780 verzeichnet) bis auf die der Gaſtſpieler, eines wahrſcheinlich franzöſiſchen Tänzerpaars Mons. Mignon und Mad. Mignonin **).

Ein Schauſpiel wie Cephalus und Procris ſcheint Sancio und Senilde, das ſich gleichfalls auf Hilferdings Repertoire befand, geweſen zu ſeyn. Beide waren nämlich urſprünglich Opern geweſen, wenigſtens wurde 1689 zu Weißenfels eine Oper: die ausgeſöhnte Eiferſucht oder Cephalus und Procris gedruckt und Sancio und Senilde war von Koch nach einer Oper Königs in Alexandrinern abgefaßt. Doch kamen auch, wie erwähnt, Opern auf die Bühne, ſo Pygmalion und Ariadne von Poſtel, die für die Oper in Hamburg gedichtet und componirt waren. Die von der Neuber aufgeführten Trauerſpiele: Racine's Iphigenia in Aulis in der Ueberſetzung von Gottſched und Berenice in der von Pandcke, Ulyſſes von Ithaca von Ludwig, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt von Koch wurde auch hier in Szene geſetzt. — Zu groß war die Aufgabe das, was die Hamburger in ihrer reich ausgeſtatteten Oper und was die Neuber auf ihrem klaſſiſchen Theater zur Darſtellung brachten, auf der Provinzialbühne nachahmen zu wollen, ohne darum dasjenige zurückzuſtellen, was zur Befriedigung der großen Maſſe gereichte und auch nicht ohne Anſtrengung erzielt werden konnte. So konnte ſich auch

*) Beiträge z. K. Pr. III. S. 77.

**) Vgl. die Beilage zur dritten Abtheilung: Charakteriſtiſche Comödienzettel.

Hilferding nicht halten und in Wahrnehmung des Mannichfaltigen ließ er eins außer Acht, die Möglichkeit der Durchführung.

Wenn wir auch auf den Comödienzetteln die Namen der Schauspieler vergeblich suchen, so sind uns doch von ihnen mehr als die Namen bekannt.

Unter den Actricen stand obenan Anna Christina Ohl, eine treffliche Sängerin, die als „die schöne und galante Ohlin"*) in Berlin Glück machte und die wir als Principalin später kennen lernen. In Rußland gehörten zu der Truppe die Steinbrecher, Mutter und Tochter, die Ackermann, verwittwete Schröder**). Unter dem männlichen Personal sind zu nennen der kleine Ludw. Friedr. Schröder, Gleimann, Tünsch, Ferch, Kern und die genannten Scolary***) und Siegmund. Der gerichtlichen Vernehmung des letztern, als derselbe im Rameyschen Kaffeehause in Königsberg im Aug. 1741 beim Faro betroffen und festgenommen wurde, verdanken wir folgende Nachrichten aus seinem Leben. Joh. Christoph Siegmund sagte aus, er sey 36 Jahre alt, katholisch und der Sohn eines Drechslers in Königsberg. Als er ein zehnjähriger Knabe gewesen, seyen russische Galeeren durchgegangen und er, den Neugierde dahingetrieben, durch einen Schiffscapitain auf sie gelockt; man habe ihm Rosinen und ein süßes Getränk gereicht und ihn dann mit drei ihm unbekannten Knaben nach Rußland mitgenommen. Durch den auf der Galeere angestellten Arzt, an den er sich angeschlossen, sey er nachmals dem russischen Hofe und vornämlich der Prinzessin Elisabeth empfohlen, die ihn Alles, wozu er Lust gezeigt, lernen lassen. Von seinem 22sten Jahr ab habe er unter Schauspielern in allerlei Ländern gelebt und zuletzt sey er mit dem Hofcomödianten Hilferding in Warschau gewesen.

*) Devrient II. S. 71.

**) Andere Schauspielerinnen waren die Horschelt und Eich. Maria Anna Hilferding geb. Starkloff spielte nicht. Emilia Hoffmann war Einhelferin oder Soufleuse. Was hätten wir von ihr nicht erfahren können, wenn es schon damals Sitte gewesen wäre, daß die Soufleure Jahrbücher ihres Theaters schreiben! Sie war bei E. K. Ackermann in Rußland, in Königsberg, in Hamburg angestellt und, als er die Bühne aufgab, so setzte sie ihr Amt 1767 unter Seyler in Hamburg fort.

***) Meyer, F. L. Schröder Bd. I. S. 13. Seelery und Tiefsch sind hier Druckfehler. Andere Schauspieler waren Schatte, die Richters, Schubert.

Siegmund war dramatiſcher Schriftſteller. Er verfaßte ein Luſtſpiel: „Wechſel des Glücks“ in dem er die Vorſchriften Gottſcheds beobachtete und gab 1741 eine neue Ueberſetzung des Tartüffe als „Scheinheiliger“ heraus. Da 1741 der Schauſpieler Kern ſtarb, dem der Pietismus das Abendmahl verſagt hatte, ſo könnte man den von neuem auf die Szene gebrachten Scheinheiligen damit in Verbindung ſetzen.

Möglich iſt es, daß Vorgänge der Art, obgleich ſich die Regierung für das Theater entſchieden, eine Parteinahme gegen dasſelbe erzeugten und den Beſuch verringerten. Hilferding konnte ſich nicht halten, den eine Schuldenlaſt von 3000 Gulden drückte. Er verſprach von anderen Orten aus, wo er ſich einen beſſeren Erfolg verſprach, ſeinen Verpflichtungen in Königsberg nachzukommen. Er reiſte nach Stettin, Berlin und Frankfurt a. d. O. und kehrte im September 1742 zurück. Während eines halben Jahres gab er 95 Vorſtellungen. Auch der zweite Aufenthalt entſprach nicht ſeinen Wünſchen. Hilferding klagte, daß die Bauherrn des Junkergartens für die Bude ein größeres Standgeld genommen und mit den ihnen bewilligten Freibilleten einen Handel getrieben. Er ſchuldete jetzt mehr als 4239 Gulden und verband ſich eidlich, von Rußland aus den Gläubigern gerecht zu werden. Seinem Hauptgläubiger, dem Krüger im Palmbaum in der Vorſtadt, Namens Davidſohn, verpfändete er das Privilegium in der Originalſchrift, mit der Beſtimmung, daß es nach zwei Jahren verkauft werden könne, wenn es nicht eingelöſt ſeyn ſollte. Im März 1743 verließ Hilferding Königsberg.

In Rußland ward, laut einem am 5. Febr. 1743 geſchloſſenen Societäts-Contrakt, Siegmund Mitdirector, welcher letztere ſich zu einem Maître der ruſſiſchen kaiſerlichen Hofcomödianten erhoben hatte. Auf gemeinſchaftliche Koſten ſollte ein Theater in Petersburg und in Moskau gebaut werden. In Rußland, Liefland und Finnland ſollte über die Schauſpieler allein Siegmund zu gebieten haben, in Preußen dagegen allein Hilferding. Der Kontrakt ſollte der k. preuß. Regierung zur Beſtätigung vorgelegt werden.

Hilferding kehrte nicht mehr nach Preußen zurück. Da 1752 ſich das Ackermannſche Ehepaar, das die höchſte Gage erhielt, von ihm trennte und eine eigne Truppe bildete, ſo können wir ſchließen, daß es ihm auch in Rußland nicht wohl erging.

Die Schuldverbindungen verſperrten ihm Königsberg und hielten ihn in Rußland feſt. — Wenn man Hilferdings Leiſtungen mit denen ſeines Vorgängers vergleicht, ſo kann man ihnen den Vorzug nicht beſtreiten. Die Gottſchediſche Reform der Bühne ließ die ſeine nicht unberührt. Ob auch die Oper und der Harlekin nicht beſeitigt wurden, ſo wurden doch viele ſogenannte regelmäßige Stücke gegeben nach franzöſiſchen Muſtern und in franzöſiſchem Zuſchnitt. Unter Hilferding wirkten namhafte Künſtler. Unter ſeiner Leitung entwickelte ſich das ſeltene Talent der erwähnten Elendſohn, die als zwanzigjähriges Mädchen zu ihm nach Petersburg ging und daſelbſt die Gattin des Schauſpielers Neuhof wurde. Hilferding ſtarb in Petersburg 1769.

Der Goldarbeiter Joh. Carl Dietrich (Diedrich) in Danzig war ein Freund des Theaters und opferte dieſer Liebe, wie dies ſo oft ſich wiederholt, ſein Vermögen. Er zog kein beſſeres Loos als ſeine Vorgänger Eckenberg und Hilferding. Für das theatraliſche Unternehmen erſchien ihm eine Verbindung mit Polen ſicherer als mit Rußland. Er ſelber verſuchte ſich wohl nicht im Spielen und er ſcheint wenigſtens im Anfange mehr Schauſpielunternehmer (Impreſario) als Schauſpiel-Director geweſen zu ſeyn. Die Schauſpieler wurden nur für eine beſtimmte Friſt engagirt, denen er aber für die Zeit, daß kein Theater war, ein Wartegeld gab, jeder Perſon 10 Thlr. Er verſchrieb *) die Truppen einer Prinzipalin Kreuzer, einer Lambert, eines Brettingers und ließ ſie in Danzig vom Auguſt bis zum Advent ſpielen. Die Truppe der Kreuzer beſtand aus zwölf, bisweilen auch nur aus vier Perſonen **), die in und um Danzig, ſowie in Polen wiederholt agirten. Er ſpielte in Danzig 1742 und beabſichtigte 1743 „mit einer auserleſenen und in Warſchau und Danzig approbirten Bande deutſcher Comödianten" in Königsberg zu ſpielen. Er tritt in Unterhandlung mit dem Krugwirth Davidſohn, dem zeitigen Inhaber des Hilferdingſchen Privilegiums, aber ohne zum Ziel zu kommen. — Eine öffentliche Anzeige von ihm lautet:

*) Nach Löſchin Beiträge I. S. 63: „in den Jahren 1735—50."

**) Im Leben der „Brücknerin." in den Abbildungen berühmter Gelehrten und Künſtler Deutſchlands nebſt Nachrichten ihres Lebens und Werke. Berlin 1780. Vgl. Löwe IV. S. 31.

„Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird den 30. Jul. 1742 auf der Danziger Schaubühne von der ſich allhier befindlichen Geſellſchaft zum erſten Mal aufgeführt werden: Nero der Sanftmüthige in den erſten 5 Jahren ſeiner höchſt rühmlichen Regierung oder: Die Weisheit ſtürzt das Land und kann in Trauern lachen, Sie weiß den Seneca vor Allen hoch zu machen“*). Das Gepräge der Haupt- und Staatsaction zeigt ſchon der Titel. Ein Cyclus von Vorſtellungen pflegte mit einem Prolog eröffnet und die einzelnen mit einer Nachcomödie beſchloſſen zu werden. Dietrich berief aus Deutſchland Künſtler, die in der Geſchichte des Theaters als Sterne vorleuchten, aber er hatte die Ehre und nicht den Gewinn davon. Die Schauſpieler, die wir als das Ehepaar Ackermann näher kennen lernen werden, kamen 1746 nach Danzig, gingen aber im folgenden Jahre ſchon zu Hilferding nach Rußland. Dietrich engagirte noch 1749 Demoiſelle Klefelder, eine reichbegabte Schülerin der Neuber und ihren nachmaligen Gatten Klotzſch. Beide gingen 1752 nach Leipzig**). Bei Dietrich trat zuerſt die jugendliche Elendſohn, nachherige Neuhof auf***). Im Auguſt 1750 wurden die Vorſtellungen mit „Cinna oder die Gnade des Auguſt“ von Corneille eröffnet und im folgenden Jahr mit dem Trauerſpiel „Eſſex in Verſen und ſtatt der Nachkomödie mit einer Operette von einem berühmten Compoſitor: der Kuß.“ — Wie jetzt, ſo war ſchon damals das Streben der kleinen Bühnen, es den großen gleich zu thun, Schuld an ihrem Untergang. Dietrich wollte das klaſſiſche Theater nach Danzig verſetzen, wie es durch beſonders günſtige Umſtände geſtützt ſich eine Zeitlang in Leipzig behauptete. Die günſtigeren Ausſichten, die den Schauſpielern in Rußland geboten wurden, waren von nun an ſchädlich den hieſigen Directoren. Dietrich opferte ſein Vermögen ein und auf ſeine Unkoſten, wie ein Schriftſteller bemerkt, machten die Schauſpieler als angehende Principale Erfahrungen, an denen er zu Grunde ging.

*) In den „Danziger Erfahrungen,“ dem ſeit 1739 erſchienenen Intelligenzblatt, dieſe und die folgenden Theater-Annoncen.

**) Bildniſſe u. ſ. w. „Brücknerin.“ Sie iſt eine geb. Kiefelder, zuerſt an Klotzſch, dann an Brückner verheirathet. Chronologie S. 157.

***) Andere Schauſpieler ſind: Schröter, Schubert, Steinbrecher mit Frau und Tochter.

Von Dietrichs Bühne, die im Bau nichts besonderes gezeigt haben wird, blicken wir zu der frühern Gestalt der Bretterwelt, um uns die Vorstellungen ihrer äußern Erscheinung nach zu versinnlichen. Hundert Jahre vor Dietrich, da Gärtner als Schauspielunternehmer auftrat, wird die Einrichtung der Szene noch der entsprochen haben, auf der sich Shakspear's Dichtungen glänzend entfalteten. In Cassel wurde, wie erwähnt, ein Theater der englischen Comödianten mit dem römischen verglichen. Man nahm es beim Vergleich wohl nicht so genau und mogte in dem Schaugerüst ein antikes Theater schon darum sehen, weil römische Architektur bei ihm angewendet war. Sicher ist es aber, daß es mit jenem mehr verwandt war als mit dem Gottschedischen, wenn dieses auch das Ansehn eines klassischen Theaters beanspruchte. Das unsere ist nicht wesentlich von diesem verschieden. Auf dem antiken Theater ist die Bühne nicht weniger als der Zuschauerraum ein Werk, daß die Einsicht und den Geschmack dessen rühmt, der in eurythmischer Anordnung die Massen über einander stellte. Wir dagegen sehen nur auf der Szene die Kunst des Malers und Maschinisten und nirgend des Baumeisters. Mauern und Pfeiler sind ganz und gar unter Bildern verborgen. Auf dem antiken Theater waren die Dekorationen nicht täuschende Maskirungen eines widerlich öden Raums, sondern theilweise Bekleidungen der Wände, die den Zuschauer darüber aufklärten, ob die Handlung im Innern des Palastes oder im Freien sich begebe, ob man sich immer denselben Ort als Schauplatz zu denken habe oder ein verändertes Lokal. Der Phantasie wurde das Spiel durch die Architektur erleichtert, indem der antike Bau im Aeußern und im Innern in Säulen, Gebälk und Gesimse uns beinahe Gleiches darstellt. Säulengänge sehen wir beim Tempel von Außen und im Innern. Im Pantheon in Rom erblickt der Eintretende über sich den unbedeckten Himmel und ringsum die korinthischen Säulen, die er bereits in der Vorhalle wahrgenommen. Auf dem Theater konnte demnach ein Vorhang mit einer landschaftlichen Ansicht hinter den Säulen angebracht, die Szene in das Freie versetzen, ohne daß eine wesentliche Veränderung nöthig war und in den meisten Fällen war das Gebäude, wie es war, für sich genugsame Dekoration. Man fand sich um so leichter in des Dichters Intentionen, als der vordere Vorhang fehlte und

die Szenen ſtets Auftritte waren und ſich vor den Augen des Beſchauers entwickelten. Die Schauſtellung lebender Bilder und dgl. wurden alle hinter dem Mitteleingang der Szenenwand vorbereitet und der Einblick, wenn er ſich öffnete, gewährte allein Momente der Ueberraſchung. Die verſchiedenen Abtheilungen für die Szeniker, die ſich über einander aufbauten (wenn auch anders als die Sitzreihen dennoch ein architektoniſches Verhältniß zwiſchen Zuſchauerplatz und Bühne bildend) bewirkten eine leichte Verſtändigung zwiſchen den Spielenden und Schauenden. Der Chor bewegte ſich meiſt in der Orcheſtra und das Auftreten von der einen oder der andern Seite lehrte nach poſitiver Wiſſenſchaft, ob er vom Lande oder aus der Stadt komme. Ueber der eigentlichen Bühne erhob ſich das Theologeion, vielleicht offne Bogen im oberen Geſchoß der Szenenwand, vielleicht ein Zinnengang über ihr, auf dem nur höhere Weſen erſchienen ſeyn werden.

Die Abſtammung der Bühne des 17. Jahrhunderts von der des klaſſiſchen Alterthums iſt nur eine mittelbare. Ein Bau, der dazwiſchen liegt, iſt die Anlage des Kirchenchors. Boiſſerée in ſeiner Beſchreibung des Cölner Doms glaubt erweiſen zu können, daß die vitruvianiſchen Beſtimmungen vom Theater auf die Anordnung des Chors übertragen ſeyn. Das Innere des Querſchiffs iſt dem Raum zu vergleichen, der als Erweiterung der Orcheſtra vor der Bühne ſich ausdehnt. Mehrere Stufen ſteigt man empor, bis man zum Heiligſten gelangt. Der ehemalige Lettner, wie ſich ein ſolcher im Meißner Dom erhalten, theilt den Chor von der großen Kirche ab. Vor ihm ſtand ein Altar und auf ihm Predigtſtühle. Er war das Theologeion, welchen Namen man in Majeſtas veränderte *). Wie geiſtliche Amtshandlungen zugleich oben und unten verrichtet wurden, ſo fand Aehnliches auch bei den Religionsdramen ſtatt, die oft in Kirchen geſpielt wurden. Hans Sachs erzählt, daß er in vielen ſeiner Comödien in der Marthakirche mitgeſpielt habe.

Ueber den ſzeniſchen Apparat fehlt es uns an allen Beſchreibungen und Abbildungen.

Die älteſte Abbildung mögte die erſte Ueberſetzung des Terenz

*) Majeſtas in der Kunſtſprache des Mittelalters die Herrlichkeit eines Thrones.

enthalten „Getruckt in Straßburg von Hanß grünynger. Nach Christi geburt 1499.“ Allein die Unterschrift des Titelbildes „das huß der Comedien“ verspricht viel mehr als es giebt. Um die Postirung der Zuschauer zu veranschaulichen, ist nur das Proscenium mit sechs agirenden Schauspielern angedeutet. Das Haus der Comödien ist nur der Platz für die Zuschauer, wunderbar genug construirt *). Im Libro d'architettura von Seb. Serlio († 1552) ist die angegebene Szene der Comödie (Ansicht einer Stadt von plastisch aufgestellten Häuserfacaden) in so fern merkwürdig, als das Proscenium eine Stufe niedriger ist als die eigentliche, nach hintenzu leise hinansteigende Bühne. Filip v. Zesen in seiner Beschreibung der Stadt Amsterdam giebt uns nebst einem Kupfer eine Beschreibung der Schauburg, die 1637 gebaut war und 1772 abbrannte. Der Zuschauerplatz ist „in Gestalt eines halben Mondes“ von einer doppelten Reihe von Logen und der Galerie eingefaßt. Die Bühne oder das „Schaugerüst“ zeigt uns hinter dem Proscenium gleichsam drei Schiffe. Die Seitenschiffe, Säulenhallen mit darüber befindlichen Galerien sind von einer geraden Balkenlage überdeckt, das Mittelschiff dagegen hat ein aus Holz gebautes Tonnengewölbe. Durch Thüren in der Mauer, die einander gegenüber stehn, tritt man auf das Proscenium. Die Zugänge zu der Bühne führen durch die Säulengänge. Mitten vor der Hinterwand tritt ein Porticus hervor, dessen Giebel auf zwei Säulen ruht, darüber etwa von gleicher Breite ein Balkon. Neben den architektonischen Zierrathen ist der Raum mit Statuen, Büsten, Basreliefs und Guirlanden ausgestattet. Beachtungswerther sind die Gardinen. Eine solche sehen wir zwischen den Säulen des Porticus aufgesteckt. Dies war wohl der Ort, der die häufigsten Verwandlungen zeigte, die auf der großen Bühne seltener und auf dem Proscenium gar nicht vorkamen. Die Gardine des Portikus (er ist das, was der Mitteleingang der antiken Szenenwand) fiel gewiß von Zeit zu Zeit und dann konnte

*) Es ist am besten mit dem in Panoramen zu vergleichen, wo wir in der Mitte scheinbar von einem Thurm und zwar von einer rings umlaufenden Galerie hinunterschauen. Auf dem Holzschnitt sehen wir in einer krausen Gothik zwei Gallerien übereinander um einen Thurm (in den man sich die heraufführende Wendeltreppe zu denken hat) und zu ebner Erde drei Parkettlogen. Zuschauer sind Männer und Frauen.

es heißen: „Der innere Schauplatz öffnet ſich und ſtellet vor —“ Die Wand an die auf dem Kupferſtich ſich ein Königsthron lehnt, verdeckt wahrſcheinlich ein tiefes Gemach, in welchem z. B. nach dem „Aufzug, die ſtille Mahlzeit“ des Ibrahim Baſſa gehalten werden konnte, wie es Caspar v. Lohenſtein vorſchreibt. Der Balkon, durch eine mit einem Bilde verſehene Decke geſchloſſen, konnte aber ſicher geöffnet werden und einen freien Durchblick gewähren. In ihm glaube ich den verwiſchten Abdruck des Theologeions zu gewahren. Die Gardinen zwiſchen den Säulenhallen ſind gleichfalls aufgezogen und laſſen das Auge in weite Landſchaft ſehen. Demnach haben wir uns die Szene gegenwärtig als einen offenen Säulenbau zu denken, wir befinden uns etwa vor einem Palaſt, ſo gut wie im Freien, denn das Gewölbe wird blau geſtrichen geweſen ſeyn. Werden die Gardinen niedergelaſſen, ſo entſteht ein geſchloſſener Raum und wir ſehen uns in das Innere des Palaſtes verſetzt. In welcher Art bei der Darſtellung eines Waldes, einer Wüſte, die Säulenhallen und die Hinterwand verdeckt werden konnten, wiſſen wir nicht, jedoch iſt es anzunehmen, daß die Verwandlung mehr ſymboliſch und andeutend, als auf eine künſtleriſche Täuſchung berechnet war. Die Decke und das Proſcenium blieben ſicher unverändert. Bei den älteſten engliſchen Theatern war das Parterre ohne Dach und das Tageslicht erleuchtete die Bühne. Auf der Amſterdamer Schauburg hängt mitten vom Gewölbe ein bronzener Armleuchter wie in Kirchen herab, an einer querlaufenden Eiſenſtange hinter dem Proſzenium konnte ein Vorhang vor- und zurückgezogen werden, es traten nach v. Zeſens Bericht neben 20 Schauſpielern 3 Spielerinnen auf; alles dieſes war zu Shakſpear's Zeit noch unbekannt.

Der Lettner, hier bis zur Unkenntlichkeit umgeformt, hatte ſich damals noch vollſtändig erhalten. Er hieß auf dem engliſchen Theater Traverse und wir werden an Nef traversale in den Kirchen erinnert, da ſonſt kein Grund war, jenen Bau einen Querbau zu nennen. Auch die Ayrerſche Bühne zeigte ihn, den innern Schauplatz — dies Theater im Theater — in allen ſeinen Theilen. Er hatte die Geſtalt eines geraumen Durchgangs, der oben mit einer Baluſtrade verſehn, mit einer Brücke verglichen werden konnte. Bei Ayrer finden wir den Namen Brücke, vielleicht eine Ueberſetzung von Ponte als Gerüſt, Schaugerüſt.

Ponte heißt Malergerüst und die Uebertragung der Künstler-Ausdrücke von Italien nach Nürnberg kann nicht befremden. Den Gang über dem innern Schauplatz (in Hamlet eine Terrasse) nennt Ayrer Zinne. Der für den Lettner vorkommende Ausdruck Majestas ward im Englischen State und im Deutschen Stadel *). Wegen der geringen Höhe der Theaterbuden, wird der Gang (die oberste Bühne), der in vielen Stücken nicht nöthig war, gefehlt haben. Die gedruckten Stücke seit der Mitte des 17. Jahrhunderts enthalten keine Andeutung, daß er gebraucht wäre **). Wichtiger ist der Raum darunter, der innere Schauplatz, der geöffnet eine Erweiterung der eigentlichen Szene darstellte, gewöhnlich aber ein abgesondertes Gemach. Er hatte die mannichfaltigsten Be-

*) Comödien-Stadel in Augsburg, das älteste deutsche Schauspielhaus, wird so nach seinem Hauptheil genannt seyn. v. Stetten Kunst- und Handwerks-Gesch. in Augsburg Bd. I. S. 530. Wenn wir die shakspearschen Stücke mit Aufmerksamkeit lesen, so finden wir, gleichsam als wenn der Dichter sich vergißt, hie und da Andeutungen des üblichen Lokals. Es geschieht der Säulengänge, der Treppen Erwähnung, nämlich des Aufgangs auf den State. Da es an Abbildungen wirklicher Theaterscenen aus alter Zeit fehlt, so haben wir durch andere bildliche Vorstellungen, deren Verfertiger das älteste Theater mit seinen Abtheilungen im Sinne gehabt zu haben scheinen, den Mangel zu ersetzen. Der Wiegendruck Speculum salvationis und zwar auf dem Holzschnitt: Regnum celorum simile decem virginibus (davon ein Nachstich in Heinecke's Nachrichten von Künstlern II. S. 222) zeigt etwas Verwandtes. Der göttliche Bräutigam steht auf einem Bau, unter dem sich ein großes Thor (die Höllenpforte) befindet und zu dem von beiden Seiten eine Treppe emporführt, auf deren Stufen die Jungfrauen stehen, deren fünf hinauf- und fünf hinab steigen. Eine Abbildung des 17. Jahrhunderts giebt uns Rubens in seiner Pest von Alost (Stich von Paul Pontius), wo wir vor dem gewölbten Durchgang die Pestkranken sehn, zu derer Schutzheiligen Rochus, der auf dem mit Treppen versehenen Bau vor dem Heilande kniet, berufen wird. Paul Veronese's so genannte Gastmähler mit den imposanten Treppen-Aufgängen und den offnen Säulenstellungen sind auch dahin zu ziehn.

**) Als Immermann zur Fastnacht 1840 in Düsseldorf, angeregt durch den jungen Tischlermeister von Tieck, die Vorstellung von „Was ihr wollt," gegeben von einer Zahl Malern und Kunstfreunden, leitete und zwar auf einer Bühne, die nach der shakspearschen angeordnet war, so fehlte auch hier der obere Gang. Ich bemerke, daß man hier zum innern Schauplatz ein Paar Stufen hinaufstieg. Dies möchte nicht zu rechtfertigen seyn und zeigt nur, daß Immermann die Nothwendigkeit einer Absonderung des Bühnenbodens durch Stufen einsah, aber nicht erkannte, wo eine solche anzubringen war. Die damals von Wiegmann eingerichtete Bühne lernt man aus Steindrücken von W. Camphausen kennen.

ſtimmungen. Wenn er geſchloſſen war, ſo konnte man durch zwei Thüren, zu beiden Seiten des ihn verdeckenden Vorhangs zu ihm gelangen, indem er bald für ein Schlafgemach, bald für einen Kerker ausgegeben wurde. Geöffnet gewährte er oft eine Fernſicht „im Perſpektiv" genannt. Der Vorhang wurde auf- und zugezogen und zeigte eine vollſtändige Szenen-Verwandlung. Dieſer Raum iſt, was der verdeckte Tiſch in der natürlichen Magie und hier iſt es, wo der Zuſchauer durch wunderbare Erſcheinungen überraſcht wird. Auf den anderen Bühnenabtheilungen fängt die Handlung immer an, hier ſehen wir uns oft mitten in dieſelbe verſetzt. In Kongehl's Innocentia (Shakſpear's Cymbeline) begiebt ſich Innocentia (Imogen) zur Ruhe und „es wird zugezogen." Louis (Jachimo) ſteigt aus dem in der „äußerſten Szene" (Proſcenium) ſtehenden Kaſten. Er öffnet den Vorhang des zum bilderreichen Schlafzimmer veränderten Raumes und betrachtet die ſchlummernde Innocentia im Bette. In demſelben Stück lieſt man: „die innere Szene eröffnet ſich, Soliman ſitzt auf dem Thron." Bei Kongehl werden die verſchiedenen Gegenden im Lauf einer Reiſe dadurch dargeſtellt, daß Louis und Ambroſius (Poſthumus) die verſchiedenen Bühnen-Abtheilungen betreten. Es wird nur „die äußerſte" (Proſzenium) und „die innere Bühne" genannt, zwiſchen denen die große, eigentliche Bühne lag. Der Name äußerſte (nicht äußere) Szene zeigt, daß er drei Bühnenabtheilungen annahm. Für die böſen Geiſter giebt es noch einen Abgrund als Verſenkung, ein Zeichen, daß das Podium ſich anſehnlich hoch über den Zuſchauerplatz erhob. Es wird bemerkt: „Calumnia, Philoplut und Trügewicht ſpingen aus dem Abgrund". „Der Schauplatz eröffnet ſich, Trügewicht ſpringt hinein."

Bei der antiken Bühne iſt bis auf die Action zu das Plaſtiſche in dem Grade vorherrſchend, als in der modernen das Maleriſche. Das Plaſtiſche iſt der ſhakſpearſchen Bühne verblieben und wirkt durch das Symmetriſche. Auf unſeren Bühnen ſehen wir Gruppirungen nach der Tiefe hin, bei Shakſpear im Basreliefſtyl in einer Linie. Das Theater hatte eine bedeutende Breite, und ſchon darum war die Anbringung eines das Ganze verhüllenden Vorhangs ſchwierig, aber eine geringe Tiefe. Impoſant wurde der Anblick der Bühne beſonders dadurch, daß die Szenen über einander emporſtiegen.

Die Bühnenabtheilungen sind aber auch von großem Nutzen zur leichteren Orientirung der Zuschauer, deren Phantasie in einer zugestandenen herkömmlichen Weise geleitet wurde *).

Das Proszenium lag einen Fuß tiefer als die eigentliche Bühne. Die Stufe, die wir in Serlio angegeben fanden, ist so hoch, daß sie in Shakspear bisweilen als Sitz dient. Auf dem Proszenium bewegt sich das Volk, die derben humoristischen Charaktere, denen es wohl anstand, mit dem Parterre zu fraterniſiren **). Auf ihm wurde wegen der näheren Beziehung zu den Zuschauern der Prolog gesprochen. Das Proszenium ist oft als ein Freigang, Hausflur anzusehn und das Erscheinen des Gemeinſten befremdet hier nicht, wenn wir im Hintergrund auch ein prächtiges Zimmer sehen. Was hier und dort geschieht steht oft nicht in genauem Zusammenhange. Bei Kongehl klopft die Hexe Korimba an die Proszeniumthüre, Innocentia schickt ihr Mädchen und läßt öffnen und jene fragt: „Ist eure Frau zu Hause?" obgleich sie durch einen Blick sich davon überzeugen konnte. Die Absonderung ist oft theatralisch wirksam. In Romeo und Julie nimmt sich der Fürst ansehnlicher aus, wenn er von der höheren Bühne herab den Raufbolden Verträglichkeit gebietet. Durch die Einrichtung wird bei verwickelten, neben einander laufenden Handlungen mancher Verlegenheit vorgebeugt. Als der Sommernachtstraum in Berlin 1842 gegeben wurde, wußte Tieck bei Anordnung der Szene, in der Titania und die Schäferpaare nach einander erscheinen, sich nur dadurch zu helfen, daß Elfen einen Laubvorhang improvisirten, indem Lysander und Hermia nicht bemerkt werden sollen. Wenn diese das niedriger liegende Proscenium sich zum Ruheplatz wählen, so bedarf es dessen nicht.

Die Einfachheit der shakspearschen Bühne widerstrebte der luxuriösen Ausstattung des Hamburger Opernhauses und eine falsche Pracht ward überall auf das recitirende Schauspiel übertragen. Hamburg baute einen Musentempel und hielt ein stehen-

*) Durch den Comödienzettel mit Angabe des Schauplatzes konnte viel Symbolisches aufgegeben werden, was damals nicht zu erübrigen war.

**) A. W. v. Schlegel braucht einmal den Ausdruck: das Vorzimmer der Poesie.

des Opernperſonal vom J. 1678—1728. Das freie Weſen auf der Bühne ward nun zur Maſchine und Maſchinen-Comödien, ſolche, in denen wunderbare Erſcheinungen dem überraſchenden Auge vorgeführt wurden, waren beſonders beliebt *). Manchem erſchien kein Stück als tüchtig, in dem nichts vom Himmel kam. In der Anzeige von Comödien wurde verſprochen, die Zuſchauer „durch vielfältige Maſchinen und vorkommende Veränderungen" durchaus zu befriedigen. Die ihren Wirkungen nach bewunderten Maſchinen waren den Königsbergern ſo bekannt geworden, daß Hamann von einer überraſchenden Wendung ſagt, ſie „bricht wie eine Maſchine in der Oper hervor" **). Im Hamburger Opernhauſe gab es Seitenſzenen, die 39, Mittelvorſtellungen die etliche 100 Mal verändert werden konnten. Den Mechanismus zum ſchnellen Decorations-Wechſel ſoll Ferdinand Bibbiena (Galli), erfunden haben, der zwiſchen 1657—1743 lebend zu einer Künſtler-Familie gehörte, die als Theaterbauer und Theatermaler in der ganzen Welt zerſtreut wirkten. Lanzi ſagt: „es iſt kaum ein Hof, der nicht einen der Bibbiena zu ſeinem Dienſte berief." Ein Franzoſe indeß Francois Dorbay in Paris, der 1698 ſtarb, ſoll das ſogenannte erſte regelmäßige Theater gebaut haben.

Seitdem man die Vorrichtungen kannte, um mit Bilderwänden eine vollſtändig neue Szene zu ſchaffen, hielt man die im Kleinen oder theilweis vorgenommenen Umwandlungen nicht mehr für paſſend und alle auf der Bühne ſichtbare Architektur war jetzt nur eine gemalte. Die Theater mit dem gleichen Fußboden wurden überall nachgeahmt und häufig in den Ballhäuſern eingerichtet, die ihrer eigenſten Beſtimmung halber nicht mehr in der Mode waren, ohne daß jene darum der Redoute entzogen wurden. Urſprünglich ergötzte man ſich im Saal des Ballhauſes am Ballſpiel, einer Luſtbarkeit, die von Italien nach Deutſchland herübergekommen war. Zum Ballſchlagen (Palla) ward 1548 in Augsburg einem Biſchof zu Ehren ein Ballhaus gebaut ***). An allen

*) Zu Ben Jonſon's Erfindungen fertigte ſchon in London Inigo Jones († 1651) Meſchinen.

**) Monantes, Allerneueſte Art zur reinen Poeſie 1722 S. 395. Hamanns Schriften II. St. 465.

***) v. Setten Bd. II. S. 175.

Höfen kommen mindeſtens im 17. Jahrh. Ballhäuſer vor, in denen ſpäter nicht mehr Ball, ſondern Comödie geſpielt und daneben auch noch getanzt wurde. Ein ſolches Ballhaus in Königsberg zur Zeit des großen Kurfürſten gebaut, gehörte zur Zierde des früher genannten Hetzgartens und war das an die Hofapotheke anſtoßende Haus. Aus dem Geſuch eines kgl. Ballmeiſters Iſaac Bion, 29. Mai 1715, erſehen wir, daß das Ballhaus „zur Recreation der ſtudirenden Jugend diente" und 1714 an einige Comödianten verpachtet, im ruinirten Zuſtande zurückgeblieben war *).

Manches Alterthümliche in Darſtellung und Schauſpielweſen darf nicht übergangen werden. Nach dem Prolog pflegten die Spielenden mit Bezeichnung der von ihnen zu gebenden Partie dem Publikum vorgeſtellt zu werden. Gottſched in der von ihm genannten Comödie Politica Dramatica, die 1667 erſchien, führt an, daß dies „nach bisheriger Manier" geſchehn ſey **) und dasſelbe finden wir im Handwerkerſpiel im Sommernachtstraum und ebenſo in der beſprochenen Comödie von Michael Albini. Oft ſagte auch der Auftretende in aller Treuherzigkeit, wer er ſeyn ſolle. Ein Gott Vater ſagt:

Ich habe geſchaffen alle Ding — —

und A. W. v. Schlegel vergleicht eine Ankündigung der Art mit den bedruckten Zetteln, die auf alten Holzſchnitten ſich aus dem Munde der Figuren ziehn. Ein Carl XII theilt in einer Hauptaction ſeine Genealogie mit: „Carl XI, ein Sohn Carl Guſtavs, welchem die Schwediſche Krone cedirt ward, war mein Vater" u. ſ. w. Ein Trompetenſignal verräth das Erſcheinen des Herrſchers, dies finden wir bei Shakſpear und bei Lohenſtein im Ibrahim Baſſa.

*) Das Theater beſtand noch einige Jahre ſpäter, indem ein Seiltänzer vor 1718 auf dem Jahrmarkt „in der auf der Junkerſtraße erbauten Comödianten-Bude" ſich ſehen laſſen will.

**) Gottſched II. S. 254. Bisweilen, wie in der Comödie im Hamlet, ſah man zuerſt die Pantomime und hörte dann die Erklärung. Der Anfang des Mozartſchen Don Juan zeigt Aehnliches. In den Niederlanden war es im Anfang des 17. Jahrhunderts gewöhnlich, daß auf dem Theater Tableaux geſtellt, die von den Schauſpielern redend und ſingend erklärt wurden. Gervinus III. S. 430.

Durch den Comödienzettel ward dergleichen erübrigt *). Einer ſoll ſchon vom J. 1520 herrühren und zeigt eine Vorſtellung in Roſtock zur Ehre Gottes an. Mit Erlaubniß der geiſtlichen und weltlichen Obrigkeit ſoll am Sonntage bei klarem Wetter vom Stande der Welt, den ſieben Altern der Menſchen und den ſieben Leiden der Jungfrau Maria geſpielt und auf ſchöne Anzüge geſehn werden. Es wird keine Leichtfertigkeit vorkommen, dagegen heilſame Lehre und fruchtbare Unterweiſung. Der Anfang iſt gegen 12 Uhr. — Im Weſentlichen finden wir hier ſchon den Styl der ſpätern Comödienzettel, deren älteſter in kl. Quart gedruckt vom J. 1702, von der Velthenſchen Truppe ausgegeben wurde. Und dieſer iſt wieder das Modell derjenigen, die Hilferding vertheilen ließ **). Die älteſten Schauſpieler ſchickten Anfangs zu Fuß, dann zu Pferde Herolde im barocken Staat unter Trompetenſchall in den Straßen umher, um Ort, Zeit und Preiſe der Vorſtellungen zu verkündigen. Der Herold war gewöhnlich die luſtige Perſon. — Wie man an den Thüren der Kirche Feſtacte anzuzeigen pflegte, ſo klebte man geſchriebene Anſchlagzettel an die Thüren der Comödienbuden, auch wohl an Stadthore und Straßenecken. Als am Ende des 17. Jahrhunders N. A. Strungk während der Meſſe in Leipzig Opern gab, ließ er, wie dies in Italien üblich, gemalte Schilder mit dem Namen der Stücke an Seilen mitten über den Straßen aufhängen, damit ſie trotz den Laternen die Stadt erleuchteten.

Nicht unwahrſcheinlich iſt es, daß eine Zeitlang gedruckte Programme an die Theaterbeſucher ausgegeben wurden, namentlich bei extemporirten Stücken. Das von Dach's Sorbuiſa hat ſich erhalten. Die Inhaltsanzeigen vor den einzelnen Akten der Tragödien von Lohenſtein, der Phönicia von Kongehl ſcheinen für den Abdruck auf einzelnen Blättern behufs der Vorſtellungen beſtimmt zu ſeyn.

*)Jetzt betreten wir oft dermaßen vorbereitet das Theater, daß wir den Inhalt des Stückes nicht mehr kennen zu lernen brauchen, indem er in Titel und Perſonenverzeichniß gegeben wird. Ich nenne das kleine, durch Dörings Spiel gehobene Luſtſpiel von Kotzebue: „Der gerade Weg der beſte."

**) Vgl. Beilage zur dritten Abtheilung: Fünf Comödienzettel.

Die Controverse für und gegen die Schulkomödie werden in großartigem Styl in Bezug auf das gesammte Theater fortgesetzt und die feindseligen Ansichten als aus dem Pietismus hervorgehend von den Freunden der Schauspielkunst mit Schärfe und Entschiedenheit zurückgewiesen. Man warf dem Theater vor, daß es sich nicht allein durch die Vorstellungen an Moralität und Kirche versündige, sondern, daß es der Schlupfwinkel einer verbotenen Wirthschaft sey und ein praktisches Heidenthum unter den Mitgliedern unterhalte. Weniger konnte ein solcher Argwohn Platz greifen, als das Schauspieler-Personale allein aus Männern bestand. Nur durch vorgefaßte Meinungen der Art läßt sich die lieblose Verfolgung der Schauspieler von Seiten der protestantischen Geistlichkeit erklären. Das Theater sollte aber auch nicht gelitten werden, weil das unchristliche Gaukelspiel den Pöbel zu unnützen Geldausgaben verführe *).

Als der Rector Koitsch († 1734) in Elbing die Comödien aus den christlichen Schulen abgeschafft wissen wollte, weil diese nicht Lycea und Apollinis sacraria seyn, vielmehr Werkstätten des h. Geistes **), so trat der Theolog Schelwig, der als Prof. des Thorner Gymnasiums Schulcomödien gedichtet, gegen ihn auf und bezüchtigte ihn des Pietismus. In Deutschland wurden viele Schriften über das Theaterwesen gewechselt. Der Pastor Elmenhorst, früher Operndichter, gab 1688 zu Hamburg eine Dramatologia antiquo hodierna heraus, in der er erwies, daß die neuere Oper von der alten, die die Kirchenväter verworfen, sich ganz und gar unterscheide, daß jene „nicht zur Unehrbarkeit und sündlichen Augenlust, sondern zur geziemenden Ergötzung und Erbauung und Tugendwandel vorgestellt, dannhero von der

*) Der dänische Hofprediger Lassenius ein geborner Preuße, dessen Vater, ehe er Priester Schauspieler gewesen, schilt in seinen Arcana Politica Atheistica 1672 auf die Welt, die an der „Geschichte des Herrn Pickelhäring, Jan Trompeters Geist, St. Nicolaus-Gift und andern dergleichen herrlichen Operibus“ Gefallen finde, auf die „Komödianten, Gaukel- und Taschenspieler, Quacksalber, Zahnbrecher, Glückstöpfer und dergleichen Geschmeiß und Gesind, so zu anders nichts dienet, dann dem gemeinen Mann fein artlich und mit guter Manier das Geld aus dem Beutel zu ziehen, diese Carcinomata und Pestes Reipublicae.“

**) Toikemit. S. 282,

chriſtlichen Obrigkeit wohl könne erlaubt werden.“ Es kam dahin, daß ein Gutachten der Wittenberger theologiſchen Facultät erfordert wurde, die im Eifer gegen die Oper einen Mißbrauch des geiſtlichen Strafamts erkannte. Gegen den Prediger Winkler, der in Schriften und von der Kanzel herab ſeinen Theaterhaß kundgegeben, trat die bekannte Principalin Velthen auf, welche als wiſſenſchaftlich gebildete Frau, in dem Werk: „Von hoch- und wohlgelehrten Frauen“ eine Stelle einnnimmt. Sie ſchrieb: Zeugniß der Wahrheit vor die Schauſpiele, aus vieler Theologen Zeugniß zuſammengetragen und aufgeſetzt.“ Eine neue Auflage veranſtalteten 1711 die Schauſpieler in Schwerin und die letzte unter anderem Titel 1722 Namfoh, ſo nannte ſich der Theater-Director Hoffmann. Möglich iſt es, daß eine andere noch gelehrtere Frau eine dramatiſche Satire gegen den Pietismus in Königsberg nur darum ſchrieb, um die Feinde unſeres Theaters zu entwaffnen, die weniger offen zu Werke gingen als die Geiſtlichen in Deutſchland. Die Profeſſorin Gottſched ließ anonym die „Pietiſterei im Fiſchbeinrocke“ (dem Franzöſiſchen nachgebildet) in Roſtock 1736 drucken, in welcher Comödie mehrere Theologen von der ſtrengen Obſervanz angegriffen werden *). In dem Pietismus erkannte ſie den ſchlimmſten Feind des Theaters, weil er der Heuchelei ſich ſchuldig mache, die er an ihm verdamme. Sie pflichtete wohl als Ueberſetzerin einem franzöſiſchen Schriftſteller bei: „Freilich dürfen wir bei unſerer Schutzſchrift für die Bühne nicht auf den Beifall der ſtoiſchen Weltweiſen, der Janſeniſten, Schwärmer und anderer widriger Leute hoffen.“ In jenem Luſtſpiel ſchildert ſie einen Mann von geradem Weſen, der in einen pietiſtiſchen Klub einzutreten eingeladen wird und ſich alſo äußert: „Ich wollte zwar in die Comödie gehen, allein ich werde nichts dabei verlieren.“ Durch eine Cabinets-Ordre vom 18. Febr. 1737 wurde „das ſchändliche, fameuſe Pasquill“ verboten. Es machte Aufſehn und es wurde in Königsberg gegen den Verbreiter und vermeintlichen Verfaſſer ein Prozeß angeſtrengt. Dies half in ſoweit dem Theater, als der Tartüffe mit größerer Aufmerkſamkeit geſehen wurde. Im „Nöthigen Vorrath zur dramatiſchen Dichtkunſt 1757“ verrieth Gottſched die Dichterin.

*) Auszüge aus ihr in R P P B. Bd. III. S. 270.

Die Geistlichen in Elbing wollten 1715 keine Komödianten dulden. Die in Danzig eiferten gegen Schauspiel und Maskerade als einen Gräuel. Als v. Eckenberg das Privilegium erhalten, in den Provinzialstädten Vorstellungen geben zu dürfen, schleuderte die Geistlichkeit ihre Bannflüche. Und als sie sich beruhigt zu haben schien, so bot in Königsberg, wie erzählt ist, ein Kriegsrath seinen ganzen Einfluß auf, um Hilferding zu Grunde zu richten. Es erfolgte wahrscheinlich auf seine Anregung 1. Febr. 1741 eine Beschwerde von Seiten des Fiscus, da jener die Abgabe zu zahlen sich für unfähig erklären mogte, wenn sein Theater in Mißcredit gebracht würde.

Friedrich Wilhelm I. führte die Theatercensur ein und eine 1744 in Berlin spielende Truppe mußte vor der Darstellung die Comödienzettel zur Genehmigung einreichen*). Das Theater, das in Berlin nicht entbehrt werden und nicht den unter seinem Vorgänger eingeführten Geschmack und Glanz ganz entbehren durfte, sollte darum dem Staate keine Mehrausgabe verursachen. Dies wurde dadurch bewirkt, daß ein königliches Rescript 1732 den Landes-Collegien und Gerichten befahl, eine beträchtliche Zahl Billete zu lösen**). In der Provinz, wo eine Ueberwachung schwieriger, bei den geringen Gehalten eine solche Gewaltmaaßregel weniger angänglich seyn mogte, wurde das Theater Anfangs ganz verboten. Als auf den Wunsch eines Directors Hochteutscher Comödianten J. H. Mann in Königsberg die Regierung die Erlaubniß zum Spielen beantragte, erfolgte 7. Dez. 1721 der Bescheid: „Da Wir dergleichen zu nichts als zum Verderb der Jugend gereichende Dinge einmal verbotenermaaßen in Unsern Landen nicht geduldet, vielmehr anstatt solcher Etablissements Gotteshäuser darin gebauet, so habt Ihr obgemeldete Comödianten

*) Wilken a. a. O. Seite 113.

**) Nämlich 2020 Billete (Zetini), die 673 Thlr. 8 Gr kosteten. In der Repartition heißt es am Ende: „Vorstehende Collegia sollen in die Commedia gehen und täglich tour à tour aus jedem Collegio einige Deputirte bei namhafter Strafe des Außenbleibens sich darin finden, auch keine Excuses angenommen werden, weil sie wohl sonst spatzieren gehen und ausfahren können. Der General-Fiscal soll hierauf Aufsicht haben und umsonst hineingehen, auch von jedem Collegio ihm täglich eine Specification gegeben werden, wer hinein gehet."

abzuweiſen, auch hinfüro als Leute, ſo wegen Ihres Alterthums (etwa wegen alten Herkommens oder weil ſie vorgeben, die Kenntniß des Alterthums durch ihre Vorſtellungen zu fördern oder weil ſie durch Hervorhebung des heidniſchen Alterthums ſchaden?) dergleichen Dinge nicht approbiren ſolltet, an uns davon hinfüro keine Erwähnung mehr zu thun" *). Friedrich I, wenn auch kein Freund des deutſchen Schauſpiels, war ein Feind der pietiſtiſchen Verketzerung. Als ein Mitglied der Hilferdingſchen Truppe in Königsberg daſſelbe erfuhr, was viele Schauſpieler in Deutſchland, der Magiſter Velthen an der Spitze, von Seiten der Geiſtlichkeit erfahren hatte, daß ſie den Sterbenden die Communion verſagte, ſo ſcheint die erfolgende Unterſuchung den zelotiſchen Eifer gegen das Schauſpiel abgeſtumpft zu haben.

Der Schauſpieler Kern rang auf dem Todesbette, man ſchickte vergeblich nach vier Geiſtlichen und er ſtarb ohne den Troſt, nach dem er verlangt hatte. Dagegen erhob Hilferding 9. Apr. 1741 Klage und Beſchwerde. Er habe, ſchreibt er, ſich bemüht, bei ſeiner Geſellſchaft nur ſolche Leute anzuſtellen, die keine der chriſtlichen Religion und vernünftigen Sitten entgegenlaufende Lebensart führen, dennoch vernehme er, daß „einige der hieſigen Geiſtlichen ſeine Schaubühne auf das Empfindlichſte mitnehmen, ja ſogar einem der Mitglieder, Namens Kern, auf ſeinem Sterbebette den geiſtlichen Zuſpruch und das h. Sakrament verweigert, der ohne dieſes ſterben müſſen." Er fürchtet, daß dem Verſtorbenen auch das Begräbniß nach chriſtlichem Gebrauch werde verſagt werden und er bittet zu verordnen, daß er bei der neuroßgärtſchen Kirche nach chriſtlichem Gebrauch ordentlich und mit gewöhnlichem prieſterlichen Segen begraben werde. Die Regierung im Sinne des Landesherrn giebt ſofort dem ſamländiſchen Conſiſtorium auf, jene vier Prediger zur Verantwortung zu ziehn, dem Verlangen Hilferdings nicht entgegen zu ſeyn und das Erforderliche zu veranlaſſen. Am 16. Apr. fand eine feierliche Beerdigung ſtatt und der altſtädtſche Kantor wurde angewieſen, dem Comödianten zu Ehren in der neuroßgärtſchen Kirche eine Vocal- und Inſtrumental-Muſik zu veranſtalten **).

---

*) Beitr. z. K. Pr. Bd. III S. 76.

**) Friedrich II., der ſolche Geiſtliche die evangeliſchen Jeſuiter nannte, er-

Beilage zur zweiten Abtheilung.

Luſtſpiel und Schäferſpiel aus dem 17. Jahrhundert.

Aus des Danziger Rathsherrn Georg Schröder († 1703) handſchriftlichem Tagebuch *).

1668. Im Domnik Commedien geſehen.

den 12. Septemb. eine Comedie geſehen, die genandt worden der Irrgart der Liebe.

In Actu primo wird ein Jagtgeſchrey gemachet und kompt die Rosalinde herauß, gleichſam einem Wilde nacheilend und fängt von ihrer Liebe an zu reden. Darauff findet ſich der Graff Hendrich zu ihr, ſie entdeckt ihme ihre Geneigtheit und beſtimmet eine Zeit, das er zu ihr kommen ſoll. Dieß höret der Hertzog von Oxfort, bedenket ſich kurtz auff eine Liſt den Graff Hendrich feſt zu machen, gehet hin zum Könige der Roſalinden Vater, träget ihm Verrätherey vor und bringets ſo weit, das Graff Hendrich ins gefängniß muß und an ſeine ſtat gehet er hin in den Garten zu Roſalinden bey nacht. Des Morgens ſchreibet er an den König, daß Graff Hendrich nur ſolte wieder loß gelaſſen werden, denn es were ihm die nacht der Todt geſchworen; aber nun hatte es nichts mehr auff ſich. Wie nun der Graff Henrich aus dem gefängniß kompt und die Roſalinden ſpricht, ſo meldet ſie ihm, ſie hätte nach der genoſſenen Buhlſchafft groß Verlangen nach ihm gehabt. Er ſchwöret daß ihm nichts bewuſt.

theilte, als eine Studentenſchlägerei im Theater zur Verweiſung der Comödianten aus Halle den Grund geben ſollte, folgenden mißbilligenden Marginal-Beſcheid: „Das iſt das geiſtliche Muckerpack ſchuldt daran, ſie Sollen Spillen, und Her Francke, oder wie der Schurcke heiſſet, Sol darbey Seindt, umb die Studenten wegen ſeiner Närriſchen Vohrſtelung eine offentliche reparation zu thun, und mihr Sol der ateſt vom Comedian'en (etwa Kommandanten?) geſchicket werden, das er dargeweſen iſt.“ Da das Atteſt nicht ſogleich erfolgte, forderte er es zum andren Mal. Franke wurde indeß gegen eine Geldſtrafe von 20 Thlr. von der beſchämenden Bedingung entbunden.

*) Nach der gefälligſt mitgetheilten Abſchrift des Hrn. Prof. Hirſch in Danzig.

In Actu secundo reiſet der Graff nach Briſtol, damit er der Roſalinden frey ſein mochte und laſſet ihm alda ſeine vormals geliebte Roſauram vertrouven, mit der er 2 Kind albereit gezeuget. Indeſſen geräth die Roſalinda in große Traurigkeit. Ihr Vater leſſet ihr vorſpielen, es will aber nichts helffen und indem kompt Graff Henrich mit ſeiner Roſaura und Kindern bey Hoffe an, wird zu ihr eingelaſſen. Darüber entrüſtet ſich die Roſalinda noch heftiger und indem ſein älteſter Sohn ihr die Hand küſſen wil, ſchläget ſie ihm in die Augen. Darauff muß Graff Hendrich abtreten, und der König begehret von der Roſalinda zu wiſſen die uhrſach ihres betrübniß, und weil ſie ſolches mündlich zu berichten ſich weigert, wil er, das ſie es ſchrifftlich thue. Welches auch geſchieht und klaget ſie Graff Hendrich an, das er ſie geſchwängert und davon gezogen ſey. Der König beſinnet ſich was zu thun und leſt Graf Hendrich holen, der kompt. Hierauff redet der König mit ihm freundlich und fraget ihn, was demjenigen zu thun ſey, der eines Königs tochter zu fall gebracht und doch ſein eigen gemahl habe. Graff Hendrich antwortet, man ſol ihn zwingen, das er ſein gemahl umbbringe. Der König ſpricht, du haſt dein eigen urthel gefället, gehe hin und entleibe deine gemahlin. Der Graff wil ſich verantworten, kann aber keine Audientz haben.

In Actu Tertio muß Graff Henrich ſeine Gemahlin ertödten, er kan es aber nicht thun, ſondern wird unſinnig und die Roſaura wird auff ein ſchifflein geſetzt und ergiebet ſich den Wellen. Hierauff wil der König Graff Hendrich ſeine tochter vermählen, er fantasiret aber.

In Actu quarto kompt der Graff von Briſtol der Roſaura Vater und wil ihren Todt rächen mit kriegesmacht gegen London und macht der Roſaura elteſten Sohn zum General. Hierauff kompt der Graff von Orfort mit der Roſaura auf das Theatrum und giebet zu verſtehen, wie er dieſelbe von dem meer errettet, und wil ihrer Liebe genieſſen, giebet ihr kleider, das ſie ſich wie Ein Kammerdiener bey ihm enthalten ſolle, gibt ihr zu vernehmen, das er bey der Roſalinda geweſen.

In Actu quinto kompt die Roſaura in mannskleider wie ein Flüchtiger aufs Theatrum, wird gefangen und für ihren Sohn gebracht, der nimbt ſie an und macht ſie zu ſeinem Capitain. Der König überſchickt dem Graffen von Briſtol den Henricum

und machet den Graff von Orfort zum General. Hierauff machet der Graff von Briſtol fried mit dem Könige und wil den Graff Henrick archibusiren laſſen, wie ihm nun die aug verbunden, ſo tritt die Roſaura (in der Capitainstracht von ihm unerkannt) herfür und ſpricht, er ſey unſchuldig und übergiebet dem Graff von Orfort den Ring, den er von der Roſalinda überkommen. Der Graff von Orfort bietet der Roſaura den Duel an. Darüber wird ſie erkandt, das ſie Roſaura; ihr Vater, ihr Mann und ihr Sohn erfreyen ſich über ihrem Leben. Und der König ſetzet den Graff von Orfort zu Rede über ſeiner Tochter fall und gibt ſie ihm zur Ehe. Dennoch aber kompt der alte Graff von Briſtol und wil mit dem Graffen erſtlich duelliren, gleiches wil auch Graff Henrich thun. Aber der König ſpricht ſie alle zu Friede und gibt ſeiner Tochter Hochzeit.

Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch durch eine urplötzliche Verwandlung mit Zuhülfe der Cypris in Annehmung der himmliſchen Roſibellen in einem Fortunato verkehret worden, welchen zur Beehrung des Hochzeitstages des Herrn Heinrich Bartſchen, vornehmen Kaufmanns in Tilſit, mit der Jungfer Marien Eliſabeth Lengnicken, welcher den 17. Juni 1686 auf Lenkuhnen feierlich vollzogen ward. In einem Paſtorell abgebildet M. I. R. E. P. P. (M. Jacob Reich, Eloquentiae Prof. Publ. Königsberg fol. *)

(Auf einer „mit vielen Lämmern überlaufenen Luſtwieſen" verſichern Corydon und Chlorinde ſich ihre treue Liebe und wie überall, ſo fehlt es auch hier nicht an den gröbſten Unverſchämtheiten.)

Cor. In deinem ſaftreichen Kuß faſſe ich auf Perlen als Tropfen. O laß mich auf deinem Wangenfelde grafen, laß mich meinen Nektar und Malvaſier in ſanften Beküſſungen ſchmecken.

Chl. Du mein ander Ich o Corydon. Deine Augen ſind meine Flamme, dein Anhauchen meine anmuthsvolle Weſtwinde,

*) In dem Auszug iſt das Unſauberſte unterdrückt. Reich war Druckereibeſitzer in Königsberg und der Druck, auf drei Bogen in Fol., ging ex typographia Reichiana hervor.

dein Schooß mein Port, dein Schlaf mein Leben, deine Lenden mein Polſter.

(Infortunio will Chlorinden zur Untreue verführen.)

Inf. Was ſchadet's, daß auch mehr Pferde aus einer Tränke ihren Durſt löſchen, mehr als ein Stier aus einer Krippe Fraß nehmen? Können ſich nicht viel Schwanen in einem Strom abwaſchen, viel tauſend Vögel durchſtreichen eine Luft, ſoviel tauſend Bäum und Aeſte ſind ihre gemeine Ruheſtätte. Nur einen halben Mund, Hand, Schooß!

Chl. Heb, heb dich weg du Irrkopf! Fugit.

[Der Schauplatz verſtellet ſich in dicken bebäumeten Wald, in deſſen Mitte ein runder heller Teich ſich eräuget, in welchem die beſchwitzeten Najaden und unverheiratheten Schäferinnen ſich baden.]

(Die Flatterlaus (für Floh) der Begleiter und Rathgeber des Infortunio.)

Fl. Ihr ſchönſtes Jungfernvolk, ihr holdes Frauenzimmer, Euch ruf ich auf zu Zeugen! Hat wohl ein Schäfer einen ſo freien Zutritt in eure Paläſte als meine Majeſtät? Ich bin die Brut eures Bluts, ein Zögling eures Fleiſches, ein Jungfernkind. Wollet ihr euer Fleiſch haſſen? Wer leget nicht ſeinen Sohn in ſanfte Windeln, in ſeinen Schooß. Wenn ich erwache, ſo ſitze ich euch im Nacken, von dann gehe ich auf die Weide. Ich lecke euren Schwanenarm und Brüſte.

Inf. Du lumpene Flatterlaus biſt glückliger als ich.

Fl. Herr werdet ihr auch eine Laus, ſo könnet ihr meines Glükkes theilhaftig werden.

(Aretine, Galathea und die Nymphen ſingen im Bade.)

[Die Nymphen erblicken den an den Bäumen herausgeworfenen Schatten des Infortunio und ducken ſich unter Waſſer.]

Gal. Entweich Infortunio du Unglücksvogel, wer hat dich hieher gewieſen?

Aret. Heb dich weg! Erröthet ſich Infortunio nicht, auf uns Nackte ſeine Augen zu werfen? Stehet das einem ſtattlichen Schäfer wohl an?

Inf. Nicht der ganze Ozean, der Vater aller Nymphen mag mit

seinen Fluten meine Flamme vertilgen. Leidet, daß ich meine Hirtenkleider ablege und die Ehre haben könne, mit euch zu baden.

[Als Infortunio sich niedersetzet, werfen die Schäferinnen ihre Badelaken und weißen Kittel über sich und laufen ins Gesträche.]

(Als Diana mit ihren Gefährtinnen in der Forst jagt, um zur Hochzeit eines edlen Schäferpaares den Braten zu beschaffen, so legen sich Infortunio und Flatterlaus „grüne Jungferkleider" an.)

Inf. Recht gerathen! Haben wir mit ihnen eine gleichende Tracht, so meinen sie, daß wir ihres Geschlechtes seyn und können uns also füglicher an sie machen und hangen. Komm laß uns eilen.

Fl. Ja dat es en Wiewer-Narr. Seht schönste Pöpkens, wat de Lew nicht kann. Se makt ut dem Kerdel ee Wiew, on ut mie en gliken Narren.

(Diana setzet mit ihren Jungfern dem Wildpret nach, die Fledermaus und Infortunio mischen sich in diese Gesellschaft, sie werden aber erkannt und „mit den Hunden behetzet, daß sie beschwerlich ihr Leben daran bringen.")

[Das Theatrum stellet in einem Perspektiv für Augen einen köstlichen Palast, in welchem viele Fackeln glimmen, in welchem viele Tafeln gedecket. In der Luft fliehen die Cupidines und werfen ihre schnellen Pfeile. Der Gott Pan präsentiret sich mit seinen Satyris und singet zum Tanz. Vulcanus kommet mit seinen Cyclopen, welche mit allerhand Küchengeräthe an Bratspießen, Kesseln, Bratpfannen beladen von der Hochzeit gezogen, taumelt und singt mit seinen Gesellen rasend.]

(Es wird erzählt daß Venus sich des oft schimpflich zurückgewiesenen Infortunio erbarmet und ihm eine Amaryllis zugeführt habe. Da die Flatterlaus sich auch der Amaryllis nähern will, so verscheucht jene Infortunio mit dem Hirtenstab. Zuletzt singen Infortunio und Amaryllis voll freudigen Dankes.)

Dritte Abtheilung.

Widerſtreitende Reformbewegungen auf dem Theater bis zur Zeit des Hubertsburger Friedens.

Die Dichter Gottſched, v. Hippel. Die Theater-Directoren Schönemann, Ackermann, Schuch.

In dem bunten Durcheinander der Bretterwelt mußte, wie ſich E. Devrient ausdrückt, Ordnung ſchaffen ein Pedant und eine Frau, nämlich der Profeſſor Gottſched und die Theaterprinzeſſin Neuber.

Die franzöſiſche Tournüre ward in Anwendung gebracht, weil überall in Kunſt und Sitte der franzöſiſche Hofmeiſter beliebt wurde. Die Kunſtakademien wurden von franzöſiſchen Directoren geleitet oder wenigſtens nach franzöſiſchem Zuſchnitt eingerichtet. Das Franzöſiſche war gleich bedeutend mit dem Großen und Feierlichen und wurde allein der feineren Bildung als angemeſſen erachtet. Das Niederländiſche und Deutſche galt für ebenbürtig mit den Bauern- und Marktſzenen auf den alten Genrebildern und ſchien mit den gemeinen Volksluſtbarkeiten auf einer Linie zu ſtehn.

Das Vornehme und die akademiſche Geſpreiztheit mußte von der Malerei auf die deutſche Bühne verpflanzt werden, um dieſe den Gebildeten als anſtändig erſcheinen zu laſſen. Wenn auch nicht weniger durch Nobieſſe als durch ein ſtrenges Natürlichkeitsprincip dem comödiantiſch Leichtfertigen entgegengewirkt werden ſollte, ſo borgte doch die Sprache von der Verskunſt Erhabenheit und die Bewegung von dem Tanz Gemeſſenheit.

Johann Chriſtoph Gottſched 1700 geboren bei Königsberg in dem Pfarrhauſe in Juditten (damals Judittenkirch zur Unterſcheidung vom Gute), leitete durch ſeine Geburt das neue

Jahrhundert ein. Seit 1724 befand er ſich als Magiſter in Leipzig *). Er ward Mitglied der deutſchen Geſellſchaft und 1726 Senior derſelben, die früher eine „poetiſche" geweſen. Da das Bedenken geäußert wurde, ob nicht der Name deutſche Geſellſchaft zu umfaſſend wäre, ſo führte Gottſched zur Rechtfertigung an, daß ihm der der Academie française entſpräche, und gab dabei wohl zu verſtehn, daß wie Paris für Frankreich, ſo Leipzig für Deutſchland Geſetze zur geiſtigen Erhebung geben könne. Zum Profeſſor der Poeſie befördert, ſtiftete er ſpäter eine Geſellſchaft der

*) Sein Bruder, der als Steuerrath in Heſſen-Kaſſelſchen Dienſten ſtarb, berichtet in einem Brief:

„Mein Vater iſt geweſen erſtlich Pfarrer in Juditten und hernach vocirter Amtsnachfolger zu Balga am friſchen Haff. Meine Mutter Anna Regina geb. Biermannin war eines Pfarrers Tochter zu Gronau in Preußen Wegen meiner Größe und bei den damaligen preußiſchen ſtarken Werbungen wurde ich frühe ins Album academicum inſcribirt. Weil aber die Studenten vor den gewaltſamen Werbungen auch in die Länge nicht mehr ſicher waren und ich ſchon einigen Angriffen unterworfen geweſen war, auch mein Bruder der Profeſſor als damaliger Magiſter wirklich weggenommen werden ſollen und deßwegen nach Frauenburg flüchtig werden müſſen, ſo reiſete ich dieſem nach und mein Vater, welcher mich von Balga mit bis nach gedachtem Frauenburg begleitete, ſchickte uns beide nach Leipzig. Die Abreiſe geſchah 19 Jan. 1724. Unſere Reiſe ging über Elbing, Thorn, durch Polen in Schleſien über Breslau, Liegnitz, Görlitz, Bautzen nach Leipzig, allwo wir den 18. Febr. eintrafen. Mein Bruder wählte gleich Leipzig zu ſeinem beſtändigen Sitz." Zur Vervollſtändigung iſt noch folgendes beizufügen. Der Vater, von dem oben eine Schulkomödie genannt wurde, unterrichtete von ſeinen ſechs Kindern die drei Söhne ſo lange, bis ſie zur Beziehung der Univerſität Königsberg für reif befunden wurden Wie ſein Bruder war J. C. Gottſched von anſehnlicher Leibesgeſtalt. Er rühmte ſich deſſen und Goethe ſchrieb 1765 als Leipziger Student:

Gottſched, ein Mann ſo groß, als wär' er vom alten Geſchlechte
Jenes, des zu Gath im Land der Philiſter geboren.
— — Seines Körperbaus Größe
Iſt, er ſprach es ſelbſt, ſechs ganze Pariſiſche Schuhe.

Da Rieſen für das Kriegsheer gewonnen werden ſollten, ſo nahm der Gouverneur Herzog von Holſtein-Beck in Königsberg nicht Anſtand, die Aushebung des Magiſters Gottſched zu beſtimmen. Dieſer, als er die Frühpredigt in der Schloßkirche hielt, wurde auf Veranlaſſung ſeiner Freunde, wie die Sage in der Familie ging, durch Niederlaſſung eines Kronleuchters benachrichtigt, es wäre Gefahr im Anzuge. Gottſched ſagte ſchnell das Amen und gewann Zeit, den Werbern zu entrinnen, die nach beendigter Predigt ſich ſeiner bemächtigen ſollten.

freien Künſte und zog die bildenden Künſte und das reale Theater in den Kreis der gelehrten Forſchungen. Als Künſtler und Kunſtſchriftſteller wurden C. L. v. Hagedorn, Mengs und Winckelmann in ſie aufgenommen. Sein Schüler der, Hofrath Reifenſtein, aus Ragnit gebürtig, gründete in Caſſel ein Filiale, ehe er nach Rom ging und dort Winckelmanns Freundſchaft genoß. Zur Berückſichtigung der bildenden Künſte als Mittel der höheren Bildung wurde Gottſched durch die Maler-Discourſe *), von Bodmer herausgegeben, angeregt, denen er eingeſtändlich viel verdankte. Mehr Aufſehn erregte ſein Bemühn um die Veredlung des deutſchen Theaters.

Das praktiſche Theater, dahin ging ſein eifriges dankenswerthes Beſtreben, ſollte mit dem gelehrten zuſammenfallen und dieſes dadurch Lebenswärme und jenes Adel gewinnen. Vor ihm war es allgemein, daß die Dichter ſich von der darſtellenden Bühne fern hielten und die Schauſpiel-Directoren, was im Druck erſchien, unbeachtet ließen. Nur was die große Maſſe der Zuſchauer verſammelte, galt als vorzüglich; die Gaffer ſollten in ein ungeheures Staunen und die Lachluſtigen in jauchzende Heiterkeit verſetzt werden. Action bedeutete demnach etwas durchaus Anderes als nachher. Sie beſtand damals eines Theils in der Kunſt, auf den Bretern ſich als Improviſatoren Beifall zu erringen, anderen Theils in dem Bemühen, alle Handlung in Schaubarkeit umzuſetzen und das Impoſanteſte, das Unerwartetſte, das Schaurigſte vor Augen zu ſtellen und alle Maſchinen in Gang zu bringen. Auf einmal erhielt man jetzt ſtatt handgreiflicher Vorgänge nur Recitation und erkannte den Ausbruch der Leidenſchaft und Wuth in Sprache und Gebärde, wo ſonſt Dolch und Schwert bei offener Szene das Opfer ereilte. Wie in den franzöſiſchen Tragödien ſich die Stimme der Empfindung in rhetoriſche Formen hüllt, ſo löſte ſich alles Spiel in Declamation auf.

Das Leſen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reiſen,
Ein Schauſpiel zu verſtehn.

ſo ließ ſich in Gottſcheds Sinn die Neuber vernehmen. Nicht eine Heraufbildung des Publikums zu der pompoſen Einfachheit

*) Literaturhiſtoriſche Schilderungen, die beſtimmten Malern in den Mund gelegt werden.

der französischen Tragödien wurde versucht, sondern in der Meinung, daß, wo die Großen vorangehn, die Menge von der Liebe zur Nachahmung oder vom Reiz der Neugierde getrieben willig folgt, muthig zur entscheidenden That geschritten. Durch Namen und Stellung, die sie behaupteten, war niemand mehr dazu berufen, als das Gottschedische Ehepaar und die Neuber. Gottsched verschwieg seinen Lesern keineswegs, als Sprachreiniger und Kritikus*) der deutschen Literatur die lang ersehnte Vollkommenheit zugeeignet zu haben. Seine gelehrte Gehülfin und Gattin hatte aus dem Munde Marien Theresiens vernommen: „ich weiß, daß die gelehrteste Frau von Deutschland vor mir steht." Die Prinzipalin Neuber, als die erste Actrice, nahm in Leipzig für ihre Leistungen dieselbe Bewunderung in Anspruch; wenn das satirische Heldengedicht „die weltberühmte Karoline Neuberin" auch nur den Zweck hatte, ihr Verdienst und ihre Ehre in Zweifel zu stellen, so liefert es doch den Beweis, daß man noch am Abend ihres Künstlerruhms bekannte, welchen blendenden Glanz er einst verbreitet habe. — Wie groß auch ihr Verdienst und das ihres Gönners um die Neugestaltung des deutschen Theaters ist, so ging sie doch vom fürstlichen Hof in Braunschweig aus und kam in Leipzig zur vorleuchtenden Erscheinung. Der Umschwung erfolgte hier um so schneller, weil die Handelsstadt mit den anderen das Verdienst theilte, vor Errichtung der deutschen Hoftheater die heimatliche Schauspielkunst gehegt, ja sie gebildet zu haben.

Gottsched erzählt, daß er noch in jugendlichem Alter die

*) Gottsched schrieb 1743 an den Bruder in Cassel: „Daß die deutsche Sprache seit 10 oder 15 Jahren geschickter und angenehmer geworden, allerlei Sachen darin zu schreiben, ist nicht zu läugnen. Ob es aber so sey, wie Ihr sagt; daß ich dieselbe so gebessert oder ausgeputzt, das überlasse ich Andern. Ihr seyd indessen nicht der Einzige, der so denket; ja es haben es Viele schon in öffentlichen Schriften gesagt." In jedem Fall war es dankenswerth, daß er Luthern in Beibehaltung der Meißnischen Mundart folgte, da die Görlitzer Gesellschaft in Leipzig, aus der die Deutsche hervorging, die Schlesische zur Geltung zu bringen suchte. — Der Baron von Schönaich, Verfasser des Heldengedichtes „Herrmann", bekennt, so belehrt uns Danzel's „Gottsched und seine Zeit" S. 369, daß er all sein Dichten Gottscheds „Critischer Dichtkunst" zu danken habe, daß er das Buch gleich einem Bräutigam, der das Bild der Geliebten bewundre, stets betrachte und sich an einem Exemplar weide, das er durch beigeschriebene Bemerkungen bereichert.

Trauerſpiele von Lohenſtein und die „Antigone“ in der Opitziſchen Ueberſetzung geleſen, ohne für das Theatraliſche erwärmt zu werden. Einige Jahre darauf wurde das Intereſſe dafür bei ihm durch die Satiren Boileau's und durch deſſen Poetik erregt, ſo daß er den Moliere las, aber in ſeiner Heimat vergeblich ſich nach dem Genuß einer Schauſpieldarſtellung ſehnte. Es war damals, als Friedrich Wilhelm I. der Aufnahme wandernder Schauſpielertruppen in Königsberg ein Verbot entgegenſetzte und nur Eckenberg, der Gymnaſtiker, mit einer Zahl Comödianten in einer Bude ſpielen durfte. In Leipzig bot ſich Gottſcheden zuerſt die Gelegenheit dar, das Theater zu beſuchen, und er fand eine ſolche Luſt daran, daß er, wenn es zur Zeit der Meſſe geöffnet war, nicht leicht ein neues Stück ungeſehn ließ. Mit den privilegirten Dresdner Hofcomödianten kam Hoffmann, nach dem Tode ſeiner als Prinzipalin Haack bekannten Gattin *), 1725 nach Leipzig. Seine Leute waren nach Gottſcheds Erklärung ſo geſchickt, „daß man rechte Meiſterſtücke von ihnen ſah.“ Unter ihnen zog ſeine beſondere Aufmerkſamkeit die ein und dreißigjährige Frau Neuber auf ſich, die in einem Stück — daſſelbe hieß „das Reich der Todten“ — vier Studenten, den Jenenſer Ungeſtüm, den Hallenſer Fleißig, den Wittenberger Haberecht und den Leipziger Zu-Allem-gut ſo natürlich vorſtellte, daß ihr nichts als eine männliche gröbere Stimme gefehlet“ **). Er urtheilte, daß ſie hinter keiner franzöſiſchen und engliſchen Schauſpielerin zurückbliebe. Sie hatte an den Höfen von Dresden, Braunſchweig und Hannover das Spiel der franzöſiſchen Schauſpieler beobachtet und zuſammen mit ihrem Collegen, dem berühmten Heldenſpieler Kohlhardt, brachte ſie es dahin, daß regelmäßige Stücke nach Corneille und Pradon auf die Bühne kamen, nämlich „Roderich und Chimene“ ***) und „Regulus“, das letzte Trauerſpiel in einer verſifizirten Ueberſetzung von F. E. Breſſand vom J. 1695. Mit welchem Vergnügen Gottſched auch den Vorſtellungen beiwohnte, ſo ward er doch, wie er

*) Sie war dreimal vermählt, an den berühmten Elendſon, an den Harlekin Haak und an Hoffmann.

**) Vernünftige Tadlerinnen I. 385.

***) Wahrſcheinlich dieſelbe Bearbeitung, die Velthen unter dem Namen des „ſchlimmen Roderich“ ſchon in Szene ſetzte.

ſchreibt, „auch die große Verwirrung bald gewahr, darin dieſe große Schaubühne ſteckete. Lauter ſchwülſtige und mit Harlekins Luſtbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanſtreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daſelbſt zu ſehen bekam. Das einzige gute Stück, ſo man aufführete, war der Streit zwiſchen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener Sprache überſetzet. Dieſes gefiel mir nun, wie leicht zu erachten iſt, vor allen andern, und zeigte mir den großen Unterſchied zwiſchen einem ordentlichen Schauſpiele und einer regelloſen Vorſtellung der ſeltſamſten Verwirrungen auf eine ſehr empfindliche Weiſe" *).

Gottſched ſuchte den Principal Hoffmann auf, einen Mann von tüchtiger Schulbildung, und unterhielt ſich mit ihm über die Verbeſſerung des Theaters. Er ſchlug ihm vor, die Trauerſpiele von A. Gryphius und deſſen „Horribilicribrifax" aufführen zu laſſen. Hoffmann aber, ſo zaghaft als ſeine Gattin unternehmend war, erklärte, daß er den „Arminius" ſonſt dargeſtellt, aber geſehen habe, wie es mit den ernſthaften Stücken in Verſen ohne luſtige Perſon nicht ginge. Gottſched überſetzte eines der Schäfergedichte von Fontenelle „Endymion" mit eingemiſchten komiſchen Szenen; allein der Prinzipal hatte nicht den Muth, es einlernen zu laſſen.

Was bei Hoffmann **) nicht das Wort eines Gelehrten,

*) Aus der Vorrede zur zehnten Auflage des „Cato."

**) Gottſched nennt weder Hoffmann noch Johann Neuber, da er von den Principalen ſpricht, mit denen er ſich zur Einführung eines edlen Geſchmacks nach einander in Verbindung geſetzt. Beide aber bezeichnet er als die Leiter der Dresdner Hofcomödianten. So kann kein Zweifel obwalten, daß Hoffmann und Neuber, der Gemahl der berühmten Schauſpielerin, gemeint iſt. Nach (Schmids) Chronologie S. 58. hat die Neuber nie zur Hoffmannſchen Truppe gehört, der ſie als Principalin 1728 die beſten Schauſpieler abwendig machte. Devrient II. S. 7. erkennt die Neuber als ein Mitglied der Hoffmannſchen Truppe, aber vor dem Tode der Haack, indem ſie das bisherige Verhältniß aufgehoben habe und in ein anderes in Braunſchweig getreten ſey Da Hoffmann nach dem Tode der Gattin vorzugsweiſe in Braunſchweig ſpielte, ſo haben wir in dem von Devrient genannten Theaterunternehmer Wegner in Braunſchweig wohl nur einen der häufigen Mitdirectoren zu ſehn, die ſich durch geliehenes

erreichte das Begehren eines fürſtlichen Hofs und dieſes that der Einführung regelmäßiger Stücke in Verſen nach dem Franzöſiſchen wirkſamen Vorſchub. Er ſpielte in Braunſchweig unter Begünſtigung des Braunſchweig-Blankenburgiſchen Hofs. Durch die Wolfenbüttler Bibliothek haben die braunſchweigſchen Herzoge ſich für alle Zeit als Freunde der Gelehrſamkeit bewährt, beſonders aber Anton Ulrich, der mit Gelehrſamkeit zugleich Liebe mit der Kunſt verband. In ihr leuchtete ihm Paris als Vorbild. Er ließ nach dem Muſter des Verſailler Schloſſes ein Luſtſchloß in Salzdahlum erbauen und veranſtaltete hier durch fürſtliche, gräfliche und adliche Perſonen die Aufführung von franzöſiſchen Stücken in deutſchen metriſchen Uebertragungen, die der daſelbſt am Hof lebende F. E. Breſſand zwiſchen 1691—99 geliefert hatte.*) Viel Leben regte ſich für theatraliſche Unterhaltungen, als die Dresdner Hofcomödianten ſich in Braunſchweig aufhielten. Man gab ihnen mehrere ſolcher Stücke in den abgeſchriebenen Rollen und es wurden von ihnen ungeachtet Breſſands unbeholfener Ueberſetzung mit Erfolg Racine's „Alexander und Porus", Voltaire's „Brutus" und Pradon's „Regulus" gegeben. Der „Cid" behagte nicht mehr in der alten Bearbeitung und ein junger Gelehrter, der Erzieher eines Grafen zu Wolfenbüttel, Gottfried Lange erhielt von Herzog Anton Ulrich die Aufforderung, die Tragödie in neue deutſche Verſe umzuſetzen **).

Geld das Anſehn erkauften. Wenn es bei Devrient heißt: „Von Hoffmanns Truppe gewann ſie die Familie Lorenz, Kohlhardt, die Gründler" u. ſ. w., ſo haben wir dies nur ſo zu verſtehn, daß ſie mit des verſtorbenen Hoffmanns Truppe dieſe Schauſpieler überkam. In Concurrenz-Streitigkeiten um das churſächſiſche Privilegium trat ſie erſt ſpäter mit dem Schauſpieler Müller, der eine geborne Elendſohn, Tochter der Haack, zur Frau hatte.

*) „Sartorius in einem Schauſpiele aus dem Corneille, überſetzt von Breſſand. In gebundener Rede und theils von fürſtlichen Kindern, theils fürſtl. gräfl. und adelichen Perſonen auf dem Salzthaliſchen Theater vorgeſtellt." Unter dem J. 1694 in Gottſcheds Nöth. Vorrath. Früher und ſpäter überſetzte Breſſand „Rodogüne" aus Corneille, „Hermenegildus" aus einem alten franzöſiſchen Trauerſpiel, „an dem fürſtl. Hof zu Wolfenbüttel vorgeſtellt," „Athalia" aus Racine. Er gab auch Originale, wie die „Penelope," und vielleicht den „Salzthaliſchen Markt," Wolfenbüttel 1693 heraus. Viel Dramatiſches erſcheint in dieſer Zeit in Wolfenbüttel und Braunſchweig.

**) Gottſched eignet ſich ein fremdes Verdienſt zu, wenn er ſagt: „NB. Am

Leipzig lernte den Corneille ſchon 1669 kennen, in welchem Jahr Johann Velthen im „Polyeuct“ als der Hauptheld auftrat. Der Bearbeiter Chriſtoph Cormarten, der auch Schauſpieler war, glaubte damals dadurch das Stück glücklich zu verdeutſchen, daß er es in ein Spektakelſtück umformte. 1725 ging Corneille's Cid*) als „Streit zwiſchen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene“ über die Bühne. Die Tragödie gefiel, weil ſie einfach gehalten war, aber ſie hatte den rechten Schimmer eingebüßt, da ſie in ungebundener Sprache vorgetragen wurde. Erſt durch den Cid in Langens Verſen, die gegen die rauhen von Breſſand rein und angenehm ins Ohr fielen, kam der franzöſiſche Geſchmack zum Durchbruch.

Nach Hoffmanns Tode war die Neuber 1727 an die Spitze der Dresdner Hofcomödianten getreten**), die in Gottſcheds Plan um ſo lieber einging, „das bisherige Chaos abzuſchaffen und die deutſche Komödie auf den Fuß der franzöſiſchen zu ſetzen“ als ſie, ſo wie ihr erſter Heldenſpieler Kohlhardt in den bis dahin gegebenen Tragödien glänzte und als ſie wußte, daß jede vorſtechende Veränderung den Theater-Verhältniſſen aufhilft. Viel galt den Schauſpielern die ihnen von Gelehrten gewidmete Aufmerkſamkeit, um ſo mehr, als ihnen, ſeitdem ſie in Braunſchweig geſpielt, die Perſpektive geöffnet war, daß, ſobald eine höhere Intelligenz über ihre Beſtrebungen waltete und die anſtößigen Poſſen verbannt wären, fürſtliche Höfe die deutſchen Schauſpieler in Schutz nehmen und ihnen mehr als den bloßen Namen Hofcomödianten ertheilen würden. Durch das Verfahren, einen Corneille, Racine und Voltaire zu den ihrigen zu machen, gleichſam

Ende dieſes Jehends (1730) hatte die Neuberiſche Bühne auf mein Anrathen den Anfang gemachet, Trauerſpiele in Verſen hier und in Braunſchweig aufzuführen.“ Röth. Barr. I. S. 307.

*) Die erſte Ueberſetzung von 1650 „ſinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid, iſt ein Streit der Ehre und der Liebe“ iſt von Georg Greflinger aus Regensburg, in Verſen geliefert.

**) Das Haackſche Privilegium — ein ſolches pflegte in Schauſpielerfamilien ſonſt auf Verwandte zu vererben — hielt man nach Hoffmanns Abgange für erloſchen und ertheilte ein ſolches „Johann Neubern und deſſen Eheweib Friderican Carolinen“ 8. Aug. 1727, die ſeitdem das Prädicat Dresniſche Hofcomödianten führten. (Blümner) Geſchichte des Theaters in Leipzig. S. 46.

zu ihrer Partei herüberzuziehn, glaubten sie die französischen Schauspieler in Deutschland zu überstimmen. Im Anfang schien es, als wenn man sich nicht verrechnet hätte.

Die Neubersche Gesellschaft fand in Straßburg, wohin sie sich 1736 wandte, nicht weniger günstige Aufnahme als an andern Orten, obgleich sich daselbst eine französische Truppe befand. Es fehlte der ersten nicht an Zuschauern, selbst an solchen, die kein Deutsch verstanden und wurde von Seiten des Militärs jede Beihülfe zur Aufrechthaltung der Ordnung gewährt. Johann Neuber — er repräsentirte nur die Direction, die seine Gattin führte — schrieb 24. Dez. 1736 an Gottsched: „Bei so guten Anstalten ist's nicht zu verwundern, daß die französischen Comödianten in gutem Zustande sind. Wie oft wünsche ich, daß ich dieses Comödienhaus — es war ein heizbares — in Leipzig haben könnte."

Bei so belohnenden Erfahrungen wollte man in hochfahrender Selbstgenügung es auf immer mit dem Volke brechen.

Mit einem Schlag hätte Gottsched gern alle alte Theaterstücke auf der Neuberschen Bühne beseitigt gesehn, allein da er 1730 nur acht regelmäßige Stücke ihr darbieten konnte, so mußte man die Noth als Tugend gelten lassen.*) Es waren drei bereits genannte Uebersetzungen von Bressand „Brutus" „Alexander" und „Regulus", von Gottsched „Iphigenia in Aulis" nach Racine, von Pantke „Berenice" nach Racine, von v. Führer „Cinna" nach Corneille, von Lange „Cid" nach Corneille und endlich von Heinitz der zweite Theil von Cid „Chimenens Trauerjahre."

Mit der Darstellung des „Regulus" wurde der Anfang gemacht, in dem schon in Braunschweig Kohlhardt sich mit der Titelrolle Ehre eingelegt hatte. Die Bressandschen Uebersetzungen sollten auch hier mit glücklichem Erfolg gekrönt werden, durch die auf Veranlassung eines fürstlichen Hofes der günstige Aufschwung begonnen. Um einen wirksamen Fürsprecher bei dem sächsischen Regentenhause für das Unternehmen zu gewinnen, wurde der Dichter und Ceremonienmeister v. König bestimmt, die alte Sprache in etwas zu verändern und zu veredlen. Durch ihn wurde den Schauspielern die Garderobe vom Dresdener Hof verabfolgt und so

*) Neuber schreibt 1731: „Am meisten bedaure ich, daß ich nicht so viel Stücke habe, als nöthig sind, keine andre als solche aufzuführen."

geſchah es, daß ein Trauerſpiel, das in Paris mißfallen, in einer abgeſchwächten Copie rauſchenden Beifall erhielt, denn das Publikum war ſchon durch die Meinung, daß der Hof ſich für die regelmäßigen Stücke beſonders intereſſire, in ſeinem Urtheil geleitet*). Der „Cid“ in der neuen Bearbeitung konnte um ſo zuverſichtlicher eine günſtige Aufnahme ſich verſprechen, als der Ueberſetzer damals (vor 1732) Bürgermeiſter in Leipzig und geheimer Kriegsrath war. Wenn es dem claſſiſchen Drama noch nicht genug zur Empfehlung gereichte, daß es in Leipzig Anerkennung gefunden, ſo traten begünſtigende Umſtände hinzu, um ihm in der Ferne Segen zu bereiten. Neuber ſchreibt 1731 aus Nürnberg: „das hat anfänglich bei den Meiſten gar nichts heißen wollen, wenn geſagt wurde: eine Comödie von lauter Verſen. Nunmehr ſind doch die Vornehmen gewonnen. Unſer erſtes Stück war Cinna. Da fügte ſich's ſo glücklich, daß der Ueberſetzer Herr v. Führer ſelbſt einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmſte Rathsherr iſt. Dieſer Patriot hat uns durch ſeinen Beifall guten Nutzen geſchafft und wenn es ſo fortfähret, wie es jetzo ſtehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Verſen werden“ **).

Um das Repertoir zweckgemäß zu bereichern, bot man alles auf, bei den Männern der Wiſſenſchaft einen Wetteifer zu wecken, ſich an der geiſtigen Wiedergeburt des Theaters zu betheiligen. Gottſched munterte die Mitglieder der deutſchen Geſellſchaft auf, dafür zu ſchreiben, konnte aber nur die Erſcheinung mehrerer Ueberſetzungen vorbereiten.***) Um das Werk ſicherer zu begründen, mußten die Schulen den Geſchmack an der modernen Claſſicität mit verbreiten helfen. In den Vorreden zu der Gottſchediſchen Schaubühne thut ſich der Herausgeber etwas darauf zu gut, daß die Stücke in den Gymnaſien aufgeführt würden, nicht allein in Sachſen, ſondern auch in der Mark †) und überall. Ein Rector in Cüſtrin erbaute in ſeiner Schule 1753 wieder ein Theater „nach Verlauf vieler Jahre“ und verſprach Comödien von Corneille,

* (Schmid) Chronologie S. 64.

**) Devrient II. 18.

***) Danzel S. 84.

†) Im grauen Kloſter in Berlin Voltaire's „Zaire“ nach Schwabe. In derſelben Lehranſtalt wurde nachmals Goethes „Clavigo“ (!) gegeben.

Racine und Voltaire und der Gottſchediſchen Schaubühne aufführen zu laſſen mit der Bemerkung: „den Beifall der Herrn Halbgelehrten und des gelehrten Pöbels verlangen wir nicht.“

Neben den überſetzten ſollten auch deutſche Originalſtücke von dem Geiſte derjenigen zeugen, die die Bühne der Vollkommenheit entgegenzuführen befliſſen waren. „Es kommt nur auf die Wiſſenſchaft der Regeln an“, meinte Gottſched.

Er ſtudirte Ariſtoteles' Poetik und ſah ſich im Verſtändniß derſelben durch die mit Anmerkungen begleitete Ueberſetzung von Dacier gefördert, eben ſo durch Rappolt's Poetica Aristotelica Was er von Ariſtoteles und Horaz lernte, galt ihm als das unumſtößlich Richtige*). Neben andern Schriftſtellern gab ihm lichtvolle Aufſchlüſſe Riccoboni durch ſeine in Paris erſchienene Histoire du Théatre Italien, welcher in einer ſpätern Abhandlung De la reformation du Théatre Gottſcheds Verdienſte anerkannte. Voltaire und Fontenelle verſicherten ihn ihrer Zuneigung. Der Reſident in Paris F. M. Grimm, der ſich für die dramatiſche Kunſt thätig intereſſirte und mit ihm einen Briefwechſel unterhielt, vermittelte eine Verbindung zwiſchen ihm und andern damals lebenden Dramatikern Frankreichs. Der Gemahlin Gottſcheds beſtellte jener Grüße von der Frau Grafigny

Da Gottſched in ſeiner „Critiſchen Dichtkunſt“ die dramatiſchen Regeln deutlich auseinandergeſetzt zu haben glaubte**), ſo

*) Nachdem er in der Vorrede zum Trauerſpiel Agis, das er nach Plutarchs Erzählung 1745 gefertigt, angeführt hat: „Es iſt keine einzige Perſon erdichtet, keine Begebenheit, kein Charakter anders als ihn derſelbe beſchrieben hat. Nur die Zeit iſt nach den Regeln der Schaubühne verkürzt und dasjenige ausgelaſſen, was ſich in den engen Raums eines Trauerſpiels nicht hat bringen laſſen“, fährt er ſo fort: „Will mir irgend ein Kunſtrichter die Ehre thun, dieſes Stück zu unterſuchen, ſo werde ich gegründete Erinnerungen gern annehmen, wenn ſie mir nicht nach eigenſinnigen Regeln dabei verfahren, ſondern mir zu zeigen belieben werden, daß ich wider ausdrückliche Regeln des Ariſtoteles oder des Horaz oder von neueren des Abts von Aubignac (Pratique du Théatre) und Dacier verſtoßen habe.“

**) Verſuch einer Critiſchen Dichtkunſt erſchien 1727 und darauf 1737. Die Mittheilung folgender Stellen wird nicht als unpaſſend erſcheinen, um zu zeigen, wie die poetiſche Wahrheit auf den gemeinſten Naturalismus begründet wurde. „Wie iſt es wahrſcheinlich, heißt es in Betreff der Einheit der Zeit, daß man es auf der Schaubühne etlichemal Abend werden ſieht und doch, ohne zu eſſen und

lebte er der Hoffnung, daß deutſche Dichter ſie ſich aneignen würden, um das Theater mit klaſſiſchen Tragödien zu bereichern. Es blieb ein frommer Wunſch. Darum ſchritt er ſelbſt zur That. Er ſchrieb 1730 den „Cato“, nachdem 20 Jahre vorher Addiſon einen ſolchen verfaßt hatte. Wenn er in der Vorrede von 1731 ſeiner Unfähigkeit ſich bewußt zu ſeyn bekennt, ferner, daß alles, was an der Tragödie lobenswerth, dem genannten Engländer und dem Franzoſen Deschamps, einem andern Cato-Dichter, zuzuſchreiben ſey, ſo will er doch offenbar keinen Glauben finden. Er weiſt die Verſtöße der Vorgänger nach und mag nicht die Feinde der Regeln in der Meinung beſtärken, es könne „ein Stück auch ohne dieſelben ſchön ſeyn.“ Gottſched und ſeine Freunde *) ſahen im „Cato“ das Muſter deutſcher dramatiſcher Dichtkunſt, der 1732 das erſte und 1757 das zehnte Mal gedruckt wurde. Gottſched

trinken oder zu ſchlafen, immer auf einer Stelle ſitzen bleibt. Die beſten Fabeln ſind alſo diejenigen, die nicht mehr Zeit nöthig gehabt hätten, wirklich zu geſchehen, als ſie zur Vorſtellung brauchen. — Die Auftritte der Szenen in einer Handlung müſſen allezeit mit einander verbunden ſeyn, damit die Bühne nicht eher ledig werde, bis die ganze Handlung aus iſt. — Die Monologe hatten bei den Alten mehr Wahrſcheinlichkeit als bei uns, weil nämlich da der Chor allezeit auf der Bühne ſtand und mit für eine Perſon angeſehn war Bei uns aber iſt die Bühne leer. Kluge Leute pflegen aber nicht laut zu reden, wenn ſie allein ſind. Eben ſo übel ſteht es, wenn jemand für ſich auf der Schaubühne redet, doch ſo, daß der andere, der dabei ſteht, es nicht hören ſoll. Was hier für eine Wahrſcheinlichkeit ſtecke, das habe ich niemals ergründen können. Es wäre denn, daß die anweſende Perſon auf eine ſo kurze Zeit ihr Gehör verloren hätte. — Es muß eine Comödie eine ganz natürliche Schreibart haben und wenn ſie gleich in Verſen geſetzt wird, doch die gemeinſten Redensarten beibehalten. (Straube behauptete 1740 keine gereimte Comödie könne gut ſeyn, da man nicht im gewöhnlichen Leben ſo ſpreche.) — Die Kleidungen der Perſonen müſſen nach ihrem Charakter und Stand ſeyn. Nur der Harlekin hat hier eine Ausnahme. Er ſoll zuweilen einen Herrendiener bedeuten Allein welcher Herr würde ſich nicht ſchämen, ſeinem Kerle eine ſo buntſcheckige Liberei zu geben? — In Opern wird gelacht, geſcholten, gehuſtet und geſchnupft nach dem Takte und, wenn ſich die Helden aus Verzweiflung das Leben nehmen, ſo verſchieben ſie ihre heldenmäßige That ſo lange, bis ſie ihre Triller ausgeſchlagen haben. Wo iſt doch das Vorbild dieſer Nachahmungen? (Ebremond — auf deſſen Reflexions sur les tragédies 1613 Gottſched manchmal Bezug nimmt — ſagt, die Oper ſey ein luſtiges Werk, worin der Dichter und der Tonkünſtler ſich einander im Wege ſtehn.)

*) Beſonders C. G. Köllner aus der Geſellſchaft der freien Künſte.

war auf Nicolai übel zu ſprechen, der J. E. Schlegeln Schöpfer des deutſchen Trauerſpiels genannt hatte, da dieſer erſt 1741 als Dramatiker aufgetreten war. Merkwürdig iſt es, daß ſein Beiſpiel nicht mehr zur Nachfolge reizte. Es blieb, wie man ſich damals ausdrückte, der Cato „eine ſonderbare und ganz unerwartete Erſcheinnng.“

Die Neuber ſtimmte nicht Gottſcheden bei, daß „der deutſche Witz von 1740—1750 ſowohl zum Erfinden als zum geſchickten Ueberſetzen munter und fruchtbar genug ſey.“

Dennoch eifert ſie gegen die Stücke des alten Geſchmacks, die ferner nicht das Theater um den guten Namen bringen dürfen. Als Joh. Ferd. Müller, vormals ihr Harlekin, das ſächſiſche Privilegium, das ſie bereits erhalten, 1733 gleichfalls an ſich brachte, verſpricht ſie in einem Vorſtellen an den Premier-Miniſter Grafen v. Brühl, ihrem Concurrenten zu Gefallen keine Comödien, auch ſogar Tragödien, welche mit Harlekins Luſtbarkeiten untermenget, machen zu wollen. Unſere Bemühung iſt überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unſeren Vorſtellungen die ſtrengſte Moral beizubehalten, alle leeren Poſſen und unehrbare Zweideutigkeiten zu vermeiden und — welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schauplatzes ſeyn ſoll — die Zuſchauer nicht ſowohl zum Lachen zu reizen, als ſolche zu verbeſſern“ *). Sie ließ 1736 ein ſelbſt gedichtetes Vorſpiel: „Die von der Weisheit wider die Unwiſſenheit beſchützte Schauſpielkunſt“ drucken. In Hamburg, wo ſie ihre Hoffnung, durch ihre Vorſtellungen Glück zu machen, gänzlich fehl geſchlagen ſah, vermaaß ſie ſich 1740 in folgender Weiſe ſich zu verabſchieden:

Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an;
Gebt nur auf den Hanswurſt in Zukunft beſſer Acht,
— — — — nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieſer Euch geſchickter machen kann,
Denn Euer Vorſatz iſt, nichts Gutes zu ernähren.
Bedenkt mein Vorſatz war, das ſag' ich öffentlich,
Daß unſerm deutſchen Reich kein Vorzug ſoll gebrechen —
„In einer Kleinigkeit,“ ſo werdet Ihr wohl ſprechen,
Denn von der Schauſpielkunſt habt Ihr ſehr wenig Licht.

*) Blümner S. 57.

Drei Jahre vorher, ehe die Neuber, deren Lieblingswort ſonſt „Huld“ war, dieſe Verſe in Erbitterung geſprochen, hatte ſie auf Gottſcheds Anrathen die Verbannung der plumpen Maske vom Theater feierlich vorgenommen. Das Begräbniß des Harlekin fand 1737 ſtatt. In einer Anmerkung zu Roſt's Vorſpiel, der ſonſt von den Theater-Vorgängen ſehr wohl unterrichtet war, leſen wir: „Frau Neuberin vertrieb dadurch, daß ſie des Harlekins Kleider in einem Schauſpiel angezogen hatte, den Harlekin ganz von der Bühne“ *). Man darf ſich den Akt aber wohl keineswegs als ein Farce denken, dergleichen zu fördern ſie damals keineswegs gewillt war. Es war keine komiſche Vorführuug, ſondern vielmehr, wie man nach den Umſtänden annehmen muß, eine ernſte Erörterung in Form eines Epilogs oder einer ſogenannten Abdankung über den ſchädlichen Einfluß des ſchaamloſen Geſellen auf die Moral. Mit Zuſtimmung des Publikums erklärte ſie wahrſcheinlich, es ſey Zeit, ihn zu Grabe zu tragen und legte das feierliche Gelübde ab, ſich nie wieder zu Harlekinaden herabzuſtimmen.

Und es war hohe Zeit, daß der Harlekin auf die Gauklerbude zurückverwieſen wurde.

Da der berühmte Hanswurſt Franz Schuch nicht ſo viel Schreibfertigkeit als Mundfertigkeit beſaß, ſo ſpielte ſeinen Advokaten Juſtus Möſer, um 1762 die Vertheidigung des Harlekins als eine Selbſtvertheidigung in die Welt zu ſchicken und mit lachender Rede ſeine grämlichen Feinde zu beſchämen. Aber nur die Statthaftigkeit des grotteſk Komiſchen auf dem Theater hat er erwieſen und mit Recht der Karicatur das Wort geredet, indem feinfühlige Zuſchauer ſchon an Moliere's aus dem Rohen ausgehauenen Gebilden Anſtoß nahmen und „die komiſchen Vor-

*) Roſt's Vermiſchte Gedichte S 4. Da die Neuber imſelben Jahr in Kiel einmal in der Harlekinstracht erſchien, um ſeiner zu ſpotten, (Schmid) Chronologie S. 78, ſo kann leicht eine Verwechslung entſtanden ſeyn. Weil die Verbannung bildlich ein Auto-da-Fe genannt wird, das über ihn gehalten, ſo veränderte ſich bald das verbannt im Munde der Erzähler in verbrannt und es ward nach Devrient II. S. 36. „dem Harlekin förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in ſeinem buntſcheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt?“ Ob ſein Gewährmann Glauben verdient? Die weitläuftige Ausführung des Begräbniſſes in Schneiders Schauſpieler-Novellen Bd. I. S. 144. verräth ſich leicht als modernſte Erfindung. Hier übernimmt Kohlhardt die Rolle des Todes-Candidaten.

ſtellungen bloß auf das rührende oder ſogenannte weinerliche Luſtſpiel einſchränken“ wollten. Dafür, daß der Komiker immer in derſelben bunten Jacke auftreten müſſe, ſpricht nur eine Stelle in Möſers Schrift, in der er die Comödie, mit der Thierfabel vergleicht und den Vortheil darthut, ſogleich zu wiſſen, wen man in dem Redenden vor ſich habe, ohne daß man von einem entbehrlichen Vertrauten des Helden es ſich müſſe ſagen laſſen. Er vergißt, daß unter den ſtehenden Masken die des Harlekin eben den Vertrauten macht. Freilich ſpringt er mit ſeinem Herrn und andern Reſpektsperſonen in der Art um, daß es allerdings uns nicht zu wiſſen intereſſirt, wie es um ſie ſtehe. Die Empfehlung des Harlekins aus diätetiſchen Gründen — weil am Abend nach der Erſchütterung des Zwerchfells das Eſſen deſto beſſer bekomme und der ermüdete Geiſt zur ernſten Pflicht neue Kraft gewinne — kann den Richter im Theater wohl nicht allein beſtimmen, für ihn Partei zu nehmen. Der Spaß und die Ausgelaſſenheit, ſo wird geſagt, ſey der menſchlichen Natur eingeboren und drohe allen Zwang mit Gewalt abzuwerfen, wenn nicht ein zuvorkommendes Verfahren das Sprengen der Bände durch die friſchen Weine verhüte. Alſo wie dort eine ärztliche, ſoll hier eine polizeiliche Rückſicht der Maskenfreiheit das Wort reden. Die grotteske komiſche Sittenmalerei heißt es ferner, ſey durchaus nicht verächtlich, ſondern ſie begründe ſich auf Kunſt und durch das Uebertreiben der Karikatur wirke ſie um ſo eindringlicher, weil „doch jede theatraliſche Geſchichte nur ein Fuhrwerk iſt, um ſeine Lehren und Einfälle zu Markte zu bringen.“ Ein moraliſtiſcher Zweck iſt folglich alle Kunſt. Wer wird dem beipflichten, dem das ureigne Göttliche der Kunſt aufgegangen iſt? Und wer dem beipflichtet, wird dadurch nicht von der Nothwendigkeit des Harlekins ſich überzeugen und eingeſtehn, daß Hogarth's Schönheitslinie allzuſehr in ſeinen Karikaturen vermißt wird.

Der Totaleindruck, der jedes Kunſtwerk bedingt, und der von der Schauſpiel-Vorſtellung in zwiefacher Weiſe gefordert wird, konnte im Luſtſpiel nie erzielt werden vor Beſeitigung des Harlekins. Gefliſſentlich zerreißt der Harlekin die Handlung des Stücks. Allerdings wiſſen wir, daß oft Schauſpieler, beſonders paradirende Gäſte, dadurch wirken, daß ſie ihr Spiel möglichſt iſoliren, um durch den Abſtand noch mehr zu glänzen. Und ſie

thun daran recht für diejenigen Zuschauer, die nur um eines Spielenden willen das Theater besuchen. Mutatis mutandis haben wir uns so die Szene in älterer Zeit zu denken. Eine Gesammtwirkung war nicht möglich und sollte nicht ermöglicht werden, wo der Harlekin herrschte und Alles um ihn nur figurirte zur Ausfüllung der nöthigen Pausen und zur Empfangnahme der Geisselhiebe mit der Pritsche und dem geflügelten Wort; war jener doch der Matador, um den zusammengehetzten Gesellen den entscheidenden Stich zu versetzen. Der Totaleindruck, den eine Vorstellung auf Alle in allen Plätzen machen muß, erweist gleichfalls die Unhaltbarkeit des Harlekins. Ein öffentliches Vergnügen verlangt möglichst allseitige Theilnahme. Der Schauspieler fühlt die Kehle zugeschnürt, wenn seine Stimme im leeren Hause verhallt, ob er sich auch sagen muß, daß er den wenigen Zuschauern eine desto größere Achtung zu zeigen gebunden ist. Nicht, was einen Theil des Publikums anwidert, darf, um dem andern Theil zu gefallen, gegeben werden. Verschiedenheit der Meinungen bringt uns den Genuß größerer Klarheit, Parteispaltungen unterwühlen jedes ästhetische Urtheil. Ein Danziger Kritiker theilte die Vorstellungen, die Franz Schuch gab, in solche, die für die Gebildeten berechnet waren und in solche, die der Pöbel bezahlt. Die letzteren ließ er ganz unberücksichtigt und — wenn irgend einer durch ein reichbegabtes Talent berufen war, im Harlekin den Künstler zur Anerkennung zu bringen, so war es Franz Schuch.

Dem Hanswurst war es gelungen, die von den englischen Comödianten gestreute Saat vor hundert Jahren täppischer Weise zu vertreten und ihm mußte der fernere Eintritt verweigert werden, wenn der deutschen Bühne ein goldenes Zeitalter vorbereitet werden sollte. Welcher Dichter fühlt sich nicht durch außerordentliche Veranlassung gedrängt, einen Dithyrambus zu dichten, aber ein Dithyrambendichter ist ein Unding wie jener Komiker, der in seiner Person den Dichter und den Schauspieler vereinigt *).

Zweckmäßig war es, daß die Engländer den Clown, so wie die Deutschen den Hanswurst ganz und gar des Dienstes entließen

*) Franz Schuch erlaubte es sich auch in regelmäßigen Lustspielen in der buntscheckigen Tracht aufzutreten, ohne Zweifel um den ruhigen Gang auf fratzhafte Weise zu unterbrechen.

und nicht wie die Spanier im charakterloſen Grazioſo eine ſchwächliche Reminiscenz bewahrten *).

Zweierlei war Gottſcheden in einem Handſtreich gelungen, die Franzöſirung der deutſchen Bühne und die Verabſchiednng des rohen Spaßmachers. Ein drittes ſollte noch durch ſein Anſehn erfochten werden. Hier aber erlitt er eine ſchmähliche Niederlage.

Auch das Ungeheuerliche des Operngeſchmacks ſollte abgethan werden. In der Verbannung des Harlekins hatte man Gottſcheds richtigem Takt Gerechtigkeit widerfahren laſſen, durch die Machtſprüche gegen das muſikaliſche Drama, als eine andere Gattung der Geſchmackloſigkeit, obwohl ſie durch die Hoffeſte Sanction erhalten, verdarb er es mit ſeinen Freunden. Gottſched ſieht in der Oper „eine Beförderin der Wolluſt und eine Verderberin der Sitten" und meldet nicht ohne Freude: „Das Leipziger Operntheater iſt ſeit vielen Jahren eingegangen und das Hamburgiſche liegt in den letzten Zügen, das Braunſchweigiſche hat gleichfalls nur neulich aufgehört und es ſteht dahin, ob es jemals wieder in Flor kommt." Bei Nennung der in Danzig 1741 erſchienenen Oper „Atalanta" bemerkt er: „Hiemit hören die deutſchen Opern auf und zwar an einem Orte, wo ſonſt niemals welche geſpielet worden. Da ſie in Deutſchland keinen Beifall mehr finden können, haben ſie ihr Heil daſelbſt verſuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond hat es prophezeiht, daß man des beſtändigen Singens einmal überdrüßig werden würde. Es iſt eine Ehre für die Deutſchen, daß ſie dieſe Weisſagung zuerſt erfüllet haben."

Man hielt Gottſcheden vor, daß er ſelbſt ein Singſpiel „Diana" geſchrieben. Der ſanfte Gellert ſogar, von ihm zur dramatiſchen Dichtkunſt aufgefordert, fand ſich bewogen, den dictatoriſchen Ausſprüchen zu begegnen. In der Vorrede zu ſeinen Luſtſpielen 1748 ſagt er, er habe ein Singſpiel aus dem Franzöſiſchen überſetzt, anſtatt es ſelbſt zu erfinden, aber nicht, „weil er Gedichte der Art für unnatürlich," ſondern für ſehr ſchwer halte, wenn ſie ſchön ſeyn ſollen."

*) Einem Möſer würde auch mit einer Herabſtimmung, wie ſie uns Holberg in ſeinem Heinrich zeigt, wenig gedient geweſen ſeyn. Bekannt iſt, daß Leſſing Möſern beiſtimmte. Hamb. Dramat. Nr. XVIII.

v. König, der Gottſcheden die Profeſſur der Poeſie verſchafft hatte, entzog ihm ſeine Gunſt, da er in der Oper „Sancio und Senilde" ein gelungenes Werk geliefert zu haben glaubte. v. König ſich darauf berufend, daß man richtige Tragödien als Opern dichten könne, (denn Sancio und Senilde wurde ſpäter als recitirendes Schauſpiel mit Beifall gegeben), fühlte ſich um ſo mehr verletzt, als er durch Singſpiele an verſchiedenen Höfen ſich Ehre erworben, und erklärte, er habe wie der Blinde von Farben geurtheilt *).

Wenn ſolche Stimmen ſich gegen die doctrinaire Bühne erklärten, ſo konnte Verachtung und Spott nicht ausbleiben. In den Augen der Schauſpieler ſank das Anſehn der Profeſſoren. Ein Mitglied der Neuberſchen Truppe kopirte in einem Stück einen bekannten Stubengelehrten und 1741 dichtete die Neuber, die mit Gottſched ganz und gar zerfallen und deren ſubmiſſe Verehrung in biſſige Erbitterung umgeſchlagen war, ein Vorſpiel, in dem als Tadler der Verfaſſer des Cato in täuſchendem Abbilde vor ſeinen eignen Augen unter allgemeinem Gelächter auf der Szene erſchien. Daneben ließ ſie den letzten Akt des Cato in parodirtem Spiel darſtellen **). Graf Brühl fand Gefallen daran, daß der vornehme Pedantismus zu Fall kam und unterſtützte die boßhafteſte Verhöhnung, anſtatt den von ihm erflehten Schutz zum Beſten des guten Geſchmacks und der entweihten Bühne zu gewähren. Das Mißverhältniß zwiſchen Gottſched und der Neuber war dadurch entſtanden, daß ſie die in einer beſſern Ueberſetzung bereits einſtudirte „Alzire" von Voltaire, in der der Profeſſorin Gottſched zu geben ſich weigerte. Da beſchloß jener ihr Glück, das er begründet, wieder zu zerſtören. Er tadelte ſie, wie er ſie vordem gelobt hatte, und in blindem Eifer, ſeine Demüthigung zu rächen und die eingenommene hohe Stellung zu behaupten, that er einen Mißgriff nach dem andern und ſah ſo nach und nach alle Errungenſchaften ſchmählich entriſſen.

*) Danzel S. 81. Wie bunt auch das Opernweſen in Hamburg war, ſo hätte Gottſched doch anerkennen müſſen, daß es zuerſt die Idee zur Stabilität des deutſchen Theaters realiſirte, daß bei ihm der Acteur nicht mehr Alles in Allem war, ſondern vom Dichter und Componiſten abhängig war.

**) Jetzt kamen Liebſchaften zur Sprache, die Gottſched mit Schauſpielerinnen unterhalten haben ſollte.

Er begünſtigte und erhob den neuen Principal Schönemann, obwohl er der Gönnerſchaft ſich ungleich weniger würdig zeigte. Dieſer kehrte, ſobald er von Claſſicität der keinen Nutzen verſpürte, zu den Harlekinaden zurück.

Auch der Neuber ſagte man nach, ſie hätte den Harlekin nur dem Namen nach verbannt, indem ſie ihm eine weiße Jacke gegeben und Hänschen genannt. Wenn dies in einzelnen Fällen richtig war, ſo haben wir es uns allein durch die Dürftigkeit des Repertoirs zu erklären, welches nicht erlaubte, alles Alte auf einmal zu beſeitigen. Die Neuber hielt feſt an dem, was ſie für das Rechte erkannt, wurde zur Märtyrin an der von ihr verfochtenen Sache und ging im Glauben, daß das Deutſche franzöſiſch werden müſſe, unter. Allerdings iſt es nach dem Harlekin der Bediente, der in den Comödien eine ſtehende Komik entwickelt und noch in den Kotzebueſchen Stücken, die fabrikmäßig halbdutzendweis gefertigt wurden, als abgeſeimter Intriguant die Hebelkraft der Handlung zeigt. Die Neuber hat das Verdienſt die erſten Stücke von Leſſing zur Aufführung gebracht zu haben, wie „den jungen Gelehrten", „Damon" und die „alte Jungfer", aber fraglich iſt es, ob ſie ein rührendes Schauſpiel, wie „Miß Sara Sampſon" als zur Darſtellung geeignet würde gehalten haben.

Gellert nannte in ſeinen Vorleſungen über Literatur weder Klopſtock, noch Wieland, noch Leſſing, wahrſcheinlich um nicht als Gottſcheds Gegner bei den Studenten zu erſcheinen, der ſolche Größen muthwillig verunglimpfte, indem er hinter einem Pfahlwerk von Regeln ſie nicht verſtand und zu fürchten glaubte.

In Betreff Klopſtocks erklärte er 1752 im „Neueſten aus der anmuthigen Gelehrſamkeit": „daß er den Schwung der unbildſamen Gedanken Klopſtocks und die Mäander ſeiner Ausdrücke ſchlechterdings mißbillige, daß er ſich wundere, wie die Gottesgelehrten ſo ruhig dem Unweſen zuſehn könnten (!) *). — —

Durch die Art, wie er über Shakſpear urtheilt, entfernte er Wieland, obwohl dieſer wahrlich dem franzöſiſchen Geſchmack nicht abhold war. Auf einen Vergleich, der zwiſchen A. Gryphius und Shakſpear gemacht war, erwiderte jener, der gleich Voltaire

*) Er bedauerte den Unfug, der mit den Hexametern getrieben werde, durch eine in der kritiſchen Dichtkunſt gegebenen Proben veranlaßt zu haben.

auf den Briten ſchimpfte, der Shakſpearſche Brutus habe ſich über den Tod der Porcia durch einen derben Rauſch zu tröſten verſucht. Verächtlich ſprach ſich die Gottſched über die Fabel des Othello aus *). Wieland gab aber dennoch die Ueberſetzung Shakſpears zwiſchen 1762—66 heraus.

Leſſings gedenkt Gottſched in Unehren bei Nennung eines myſterienartigen Kloſterſtücks von Frau Jutten aus dem 15ten Jahrhundert. „Wer weiß, ſagt er, wo noch ein heutiger brittenzender Shakſpear darüber kömmt, der nächſt der verſprochenen Komödie vom D. Fauſt auch das Trauerſpiel von Papſt Jutten erneuert und umſchmelzet, um ein recht erſtaunlich rührendes Stück trotz dem Kaufmanne zu London oder Miß Sara Sampſon daraus zu machen" **).

Durch ſeinen Angriff der rührenden Familiengemälde that er Gellerten weh, wie durch den Shakſpears ſeinem Freunde J. E. Schlegel.

So kam es, daß der Mann ganz eigentlich 1753 vom Schauplatz abtreten mußte, daß er ausgeziſcht und ausgetrommelt in ſeiner Perſon die Eigenſchaften des claſſiſchen Trauerſpiels vergegenwärtigte, Schrecken und Mitleid, Schrecken durch ſeinen plötzlichen Fall, Mitleid mit ſeinem Eigenſinn. Hofintrigue ***) und Schauſpieler-Undank ließen ihn ſeinen Hochmuth ſchwer büßen und

*) „Othello iſt ein Held, welcher viele Thränen vergießt und ein gewaltiges Herzeleid darüber bezeuget, daß man ihm ſein Schnupftuch geſtohlen, welches er von ſeiner Geliebten geſchenkt bekommen. Dergleichen Poſſen ſind in den engliſchen Tragödien, die noch zur Zeit ſich an keine Regeln binden, nichts neues." Popens Lockenraub 1744 S. 43.

**) Nöth. Vorrath von 1765. II. S 147.

***) Roſt, früher Gottſcheds Schüler und Anhänger, war derjenige, der als Sekretär des Grafen v. Brühl den anſehnlichen literariſchen Machthaber zum Ziel ſeiner giftigen Witzpfeile wählte, weil es ſo eine Gräfin Mozinska und ſein Herr wollte. Er ſchreibt am 4. Dez. 1743: „Man las meine Arbeit (ein ſatiriſches Gedicht „das Vorſpiel" in der Handſchrift) dem Grafen vor, ſie gefiel ihm, er verſprach, mich nicht nur wider alle Verfolger zu ſchützen, ſondern ſich auch meines übrigen Glücks ſo anzunehmen, daß ich nie bereuen ſollte, auf die Gnade eines großen Herrn getraut zu haben. Ja dieſer Miniſter gab ſich ſelbſt die Mühe, jeden Bogen, der aus der Preſſe kam, nochmals ſelbſt durchzuſehen." Schmid Nekrolog der teutſchen Dichter S. 451.

ihn tief empfinden, wie Parteikampf von keiner Gerechtigkeit weiß. Wenn man bedenkt, wie wenig das reale Theater von seinem ersten Entstehn bis zum 18. Jahrhundert leistete, so kann man die Nothwendigkeit einer Umkehr der Theaterverhältnisse nicht läugnen, die Gottsched auf großartige Weise bewerkstelligte. Das Alte hallte noch lange nach, aber es konnte nicht die durchgreifende Veränderung wieder vernichten. Aus der Volkslustbarkeit entwikkelte sich für immer der Begriff eines höhern Vergnügens. Ein Irrthum war es, daß er eine Nationalbühne zu stiften gedachte und mit dem Volke brach, daß er am Einförmigen, Uebertragenen festhielt und ein lebendiges Interesse erregen wollte, daß er Regel und Correctheit mit Schönheit für gleichbedeutend erachtete und nicht zuerst den Geist und dann die Ordnung setzte. Der Damm, den er nicht in einseitigem Eifer, sondern mit den Schauspielern zusammen gegen schrankenlose Willkühr und rohen Naturalismus aufrichtete, bewährte sich als sicher und, wenn ihn Frühlingsstürme bedrohten, so haben sie ihn mehr überströmt als gebrochen.

Auch als tragischer Dichter vor Lessing kann Gottsched nur von denen übersehn worden, die über dem Mechanismus es vergessen, daß ein solcher nicht ohne Geist eingerichtet werden kann und daß der Wille die Räder erst in Bewegung setzen muß, damit diese von selbst zu gehen scheinen. Es mögen hier einige Szenen stehn aus seiner vornehmsten Tragödie.

Gottscheds Sterbender Cato.*)

(Der Schauplatz ist in einem Saale des festen Schlosses in Utica. Die Geschichte des ganzen Trauerspiels hebt sich zu Mittage an und dauert bis nach der Sonnen Untergange.)

Dritter Aufzug. Dritter Auftritt.

Cato.

Regiert ein einzig Haupt das große Rom allein:
So wollen wir mit Lust daraus verbannet seyn.

*) Viele Verse sind ausgelassen, wie dies aus den schnelleren Uebergängen und aus dem Umstande, daß die Reimpaare, weibliche und männliche, nicht regelmäßig auf einander folgen, ersichtlich ist. Um des Zusammenhanges willen mußte hier und da die erste Hälfte der Verse verändert werden, welches überall durch ° angezeigt ist.

Ja — Cäſar, weg von hier mit Königen und Ketten!
Der Römer Ueberreſt will noch die Freiheit retten:
Hier hab' ich ſelber ſchon ein Grab für mich erleſen,
Doch Cäſar laß uns Rom, wie es vorhin geweſen!

Cäſar.

Was hab ich denn gethan? Der Deutſchen tapfres Blut
Verehrt durch meinen Dienſt der Römer Heldenmuth.
Die Meere waren mir kein Hinderniß im Siegen,
Ich bin den Ocean der Britten überſtiegen;
Und doch verſaget mir der ungerechte Rath,
Weil mich Pompejus haßt, ein ſchlechtes Conſulat?
Und was mein ° Blut erkämpft, des Staates höchſtes Amt
Fällt meinen Feinden zu! Das, das hat mich entflammt!
Halb raſend fing ich an der Römer Feind zu werden:
Vergebens waffnet ſich der ganze Kreis der Erden.
Ich ſchlug ihn doch, und nahm den Reſt zu Gnaden an,
Nachdem ich ihn beſiegt: was hab' ich nun gethan?

Cato.

Tyrannen ſchmücken ſtets ihr Thun mit Liſt und Ränken:
Die Worte ſind oft gut; die That lehrt, was ſie denken.
Und wozu war dir wohl das Vaterland verbunden?
Du hatteſt als ein Held viel Länder überwunden;
Rom hatte triumphirt: doch das war deine Pflicht.
Ein Bürger dient dem Staat, der Staat dem Bürger nicht.
Die Schuld iſt offenbar.

Cäſar.

Wo will der Eifer hin?
Vergißt man denn, daß ich ein Ueberwinder bin
Und daß die Römer mich um Gnade bitten müſſen?

Cato.

Wer voller Unſchuld iſt, will nichts von Gnade wiſſen. —
Entſagte Sylla doch ° der Herrſchaft und Gewalt
Und fand auch in der That der Römer Gnade bald.
Dem Beiſpiel folge nach: ſo wird dir dein Verbrechen
Vielleicht auch noch geſchenkt. Ich ſelbſt will für dich ſprechen! —

Wie nun? Du ſchweigſt allhier? O Rom, o Vaterland!
Haſt du dem Barbar nicht viel Gutes zugewandt?
Rom ſtreitet mit ſich ſelbſt: die Mutter haßt den Sohn,
Der Legionen Zahl ſpricht ihren Brüdern Hohn,
Man ſieht der Römer Blut auf Römerhände ſpritzen,
Die Helden, welche ſonſt Geſetz und Rechte ſchützen,
Erſticken die Natur und ſchänden ihr Gebot,
Die Väter ſtreben nur nach ihrer Kinder Tod,
Die Kinder ſuchen nichts, als ihrer Väter Leichen,
Die Mutter ſind bemüht, dem Jammer zu entweichen,
Und ſtürzen ſich zuvor in beider bloßes Schwert.
Die Herrſchaft, Cäſar, iſt's, was deine Bruſt begehrt!

Cäſar.

Den Frieden ſchlägſt du aus und haſſeſt doch das Kriegen:
An wem wird wohl die Schuld des ganzen Unglücks liegen?
Hat nicht der Götter Gunſt ſich längſt * für mich erkläret?
Sie haben mir bisher noch ſtets den Sieg gewähret.
Als Sylla Sieger war und als auf einen Tag
Der Römer ganze Zahl zu ſeinen Füßen lag,
Da konnt er ohne Schimpf den Zepter von ſich legen:
Allein ich muß allhier auch meinen Ruhm erwägen.
Das hieße: Cäſars Muth war endlich doch zu klein!
Und kurz: wo Cäſar herrſcht, wird alles glücklich ſeyn.
Erwäg es, wenn ich zürn, ſo iſt ein Augenblick
Schon lang und groß genug zu deinem Ungelück.

Cato.

Wenn ich nicht hoffen darf, die Freiheit zu erwerben:
So bin ich alt genug und will ganz freudig ſterben.

Cäſar.

Ach weiche dem Geſchick.

Cato.

Mein Schickſal heißt: ſey frei!

Cäſar.

Glaub, daß man auch beglückt am Tiberſtrome ſey.

Cato.

Die Tiber ſoll mich nicht an ihrem Ufer ſehen,
Bevor durch meinen Arm die Rettung Roms geſchehen.

Cäſar.

Erhalte doch vielmehr nur erſt dein eigen Haupt!

Cato.

Es iſt ein großer Schimpf, wenn man Tyrannen glaubt,
Und gar von ihrer Hand ſein Leben will erhalten.
Der größte Ruhm iſt der, ſich rächen und erkalten.
Den Göttern Dank, mir iſt ° ihr Ausſpruch ſonnenklar:
Und wäre dieſes nicht, ſo würde mich fürwahr
Der Henker in der Bruſt mit ſcharfen Meſſern plagen:
Jetzt aber weiß ich nichts von dieſer Qual zu ſagen.
Wenn ein Tarquin entſpringt, ſind hundert Bruter da,
Die man noch nie gebückt zu deinen Füßen ſah. —
Mir ſtand ein Böſewicht vorlängſt ° nach Leib und Leben,
Doch du biſt grauſamer.

Cäſar.

Wer? Ich?

Cato.

Du biſt es eben.
Von dir wird Rom und mir die Freiheit ſelbſt geraubt,
Der mich nicht morden ließ. ° Wer hätte das geglaubt?
Jetzt bin ich voller Schaam, ja faſt verzweiflungsvoll;
Daß ich dich ehren muß, da ich dich haſſen ſoll.
Laß nach der Grauſamkeit die Güte triumphiren!
Laß Rom in Freiheit ſtehn und Rath und Volk regieren!
Biſt du der Götter Sohn, ſo zeig auch, was du biſt:
Doch wiſſe, daß ihr Thun nur Huld und Sanftmuth iſt.
(Er geht ab.)

Cäſar.

O welch ein edles Herz! Wär ich nicht, was ich bin;
Ich wünſchte mir nichts mehr als Catons freien Sinn,
Der keinen König will.

Vierter Aufzug. Fünfter Auftritt.

Cato's im Kampf gefallener Sohn Marcus wird auf die Szene getragen.

Phokas, Bedienter.

Jetzt Cato rette nur dich selber, sammt uns allen!
Es ist schon hohe Zeit!

Cato.

An mich gedenkt nur nicht.
Ich bin nicht in Gefahr. Wenn alles fällt und bricht,
Läßt mich der Himmel nicht in Cäsars Hand gerathen,
Es sei der Wütherich ein Herr von hundert Staaten.
(Zu seinem Sohne Porcius.)
Tritt näher Porcius! Du hast es selbst erblickt,
Wie Ehrsucht, List und Trotz mir oft das Ziel verrückt,
Und wie ich widerstrebt. Jetzt siehst du mich auch weichen,
Da keine Hoffnung ist, den Endzweck zu erreichen.
Geh hin, verbirg dich nur auf das Sabinerfeld,
In deinem Vatersitz, wo mancher große Held,
Wo unser Ahnherr selbst, nachdem er oft gesieget,
Nach alter Römer Art sein eignes Land gepflüget,
Da lebe tugendhaft, verborgen, schlecht und recht,
Sey fromm, den Göttern treu, doch keines Menschen Knecht:
Denn wo das Laster herrscht, da sind die höchsten Würden,
Die man bei ihnen trägt, die ärgsten Sklavenbürden.
Ihr Freunde lebet wohl! wollt ihr nicht alle trauen,
Könnt ihr nicht schlechterdings auf Cäsars Gnade bauen:
So wißt, daß allbereit die Schiffe fertig stehn,
Mehr kann ich jetzt nicht thun, euch insgesammt zu retten.
Eilt, denn der Sieger kömmt und droht euch schon mit Ketten!
Lebt wohl zum letztenmal! Wenn wir uns wiedersehn,
So wird es zweifelsfrei an einem Ort geschehn,
Wo uns kein Cäsar wird in unsrer Ruhe stören,
Und wo wir nichts von Macht und von Tyrannen hören.
Daselbst empfängt mein Sohn, der für die Freiheit starb,
Der Tugendliebe Preis, den er sich hier erwarb.

Fünfter Aufzug. Erſter Auftritt.

(Cato allein, der ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen und an der Seite ſteht ein Ruhbett)

Cato.

Ja Plato du haſt recht! Dein Schluß hat großen Schein.
Wahrhaftig! unſer Geiſt muß doch unſterblich ſeyn.
Woher entſtünde ſonſt das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Ja, ja es wohnt in uns ein göttlich hoher Trieb,
Der Himmel macht uns ſelbſt die ſtete Dauer lieb
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Wem Gott nur gnädig iſt, der muß auch glücklich werden,
Doch wenn geſchieht's und wo? Gewiß nicht hier auf Erden,
Die fällt ja Cäſarn zu. Den langen Zweifel heben
Soll mir dies Eiſen bald. Mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beides da vor mir.
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals ſterben.
Die Seele bleibt getroſt und ſcheuet kein Verderben,
Die Sonne ſelbſt wird alt, Natur und Welt gehn unter,
Nur du allein, mein Geiſt, bleibſt ewig jung und munter:
Du lebſt, wenn ſich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Bau in Stück und Trümmer ſchlägt.

Ich überlaſſe mich dem Schlummer, denn ich merke:
Daß mein erwachter Geiſt hernach mit voller Stärke
Die Flucht ergreifen kann und dann an Kräften neu
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer ſey.

(Cato legt ſich auf das Bett und der innere Vorhang fällt zu.)

Siebenter Auftritt.

Porcius kömmt eilend.

Ach Schweſter Porcia! O Anblick voller Noth!
Was wir bisher beſorgt, das iſt nunmehr geſchehen,
Er hat ſich ſelbſt entleibt.

Phokas.

Kommt laßt uns selber sehen.

Porcius.

Umsonst! Ihr kommt zu spät. Ich hub ihn von der Erden,
Da lag er ° voller Blut. Er schien schon blaß zu werden,
Als er ganz matt und kalt die Augen nach mir schlug
Und, seine Freunde noch zu sehn, Verlangen trug.
Die Diener bringen ihn bereits hieher getragen.

— —

Achter Auftritt.

Artabanus, ein Parther.

Das ist nun dein Triumph! So Cäsar kannst du siegen!

Phokas.

Nun ist es aus mit Rom, so hoch es auch gestiegen.

Porcius.

Mein Vater stirb doch nicht!

Cato, den man auf einem Stuhl hereinträgt.

So weit! Hier setzt mich her,
Getrost mein Sohn, getrost! — Das Reden fällt mir schwer,
Sprich, ob den Freunden ich noch irgend dienen kann?
Du aber ruf den Feind nie um Vergebung an.
Versäume niemals was, die Freiheit Roms zu retten.
Jetzt folgt sie mir ins Grab! Noch sterb ich sonder Ketten
Und bin recht sehr erfreut, daß, da ich frei gelebt,
Ich noch ein Römer bin, indem man mich begräbt.
Du aber Porcia beweine nicht mein Grab:
Rom, Rom, dein Vaterland bringt dir die Thränen ab.
Verdamme Cäsars Glut, die dich zur Sclavin machet,
Und weil, was Römisches in deiner Brust erwachet,
So wähle künftig mir den Held zum Tochtermann,
Der den Tyrannen straft und Rom befreien kann.

Umarme mich mein Kind. — Ihr Freunde ſeht mich ſterben!
Ihr ſeufzet. Thut es nicht, beweinet Roms Verderben!
Ihr Götter ſeyd voll Huld. Erbarmt euch! Ha — —!

Artabanus.

Er ſtirbt.

Phokas.

O Schmerz! O harter Fall! Der größte Mann verdirbt,
Den jemals Rom geſehn! Das Ebenbild der Götter
Und, hätten ſie gewolt, des Vaterlandes Retter.

Den blinden Pöbel mag der Vögel Flug belehren
Ein Weiſer muß das Wort der wahren Weisheit hören,
Die da am lautſten ſpricht, wo Freiheit und das Recht
Die Unterdrücker ſtraft und die Tyrannen ſchwächt.
In meiner Bruſt hat ſie von Kindheit an geſprochen,
Hier iſt ihr Heiligthum, das keine Macht zerbrochen,
Hier ſitzt die Tugend ſelbſt, anſtatt der Pythia,
Und ſpricht prophetiſcher, als Delphis jene ſah,
Die lehrt mich, Rom ſey nur zur Freiheit auserkoren,
Seitdem es die Gewalt der Könige verſchworen.

So redet Cato, unbewegt durch die Verheißung von Ehrenſtellen, durch die Großmuth, die ihm Cäſar angedeihn läßt, durch das Glück, das dieſer ſeiner Tochter bietet. Es hat etwas Schönes, daß er ein unerſchütterlicher Fels der Römertugend, das Ruhende mitten in der Handlung darſtellt und dieſe um ſich verrauſchen läßt, daß er verneint, da ſeine an Cäſar gerichteten Mahnungen fruchtlos ſind und daß ſein Thun nur im Selbſtmorde beſteht und daher der Titel der Sterbende Cato für ihn gerechtfertigt erſcheint, deſſen Grundſatz es iſt, nicht Roms Erniedrigung zu überleben *).

*) Um nicht bei den Frommen in Verdacht zu gerathen, daß er dem Selbſtmorde das Wort rede, ſagt G.: „Cato treibt ſeine Liebe zur Freiheit ſo hoch, daß ſie ſich gar in einen Eigenſinn verwandelt. Und alſo begeht er einen Fehler, wird unglücklich und ſtirbt.“

Das Trauerſpiel fand wie in Leipzig, wo es 1731 gegeben wurde — die Titelrolle ſpielte Kohlhardt, Porcia die Neuber, Cäſar Koch *) — überall den entſchiedenſten Beifall in den Reſidenz-, Reichs- und Handelsſtädten von Bern und Strasburg an bis nach Königsberg, Riga und Petersburg, von Wien bis nach Kiel ward es aufgeführt und nicht allein von Schauſpielern, ſondern von gräflichen und adlichen Familien, von Studenten u. ſ. w. und oft mit ungewöhnlicher Pracht. Die Neuber ſchrieb an ihren hochgelahrten Gönner, Braunſchweig 16. Febr. 1735:

Der Cato wird „mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater unter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater vorgeſtellt werden und die Muſici von der ganzen herzoglichen Kapelle werden ſich hören laſſen.“ Das Gefolge Cäſars beſtand damals aus 30 Mann, von denen jeder eine Wachsfackel trug **). Mehr als die bitterſten Critiken ſchadete dem Cato die Schauſpielertücke, indem die Neuber den dritten Akt ſo darſtellen ließ, daß er die Wirkung eines Poſſenſpiels hervorbrachte. Gottſched, da er aus gekränkter Eitelkeit über ihre Leiſtungen mehrfach ſeine Unzufriedenheit öffentlich ausgeſprochen, machte es ihr zum Vorwurf, daß ſie nicht in Stücken aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte das Coſtüm beobachtete. Wer in gewählter Tracht damals erſcheinen wollte, ſah beſonders auf Zierlichkeit der Perücke; und ſo war es in der Ordnung, daß auch auf dem Theater die Helden der claſſiſchen Vorzeit mit derſelben auftraten und ſich daneben auf die ſchwarze Sammethoſe etwas zu gute thaten. Die Neuber, um den Tadler mit eigenen Waffen empfindlich zu treffen, machte einen Verſuch im ſtrengen Coſtüm oder, was zu beargwöhnen iſt, in parodirender Uebertreibung. Jetzt erſt glaubte man Barockes wahrzunehmen, wenn die Römer im „Cato“ mit fleiſchfarbenen Beinen und geſchornen Köpfen ſich antikiſch gebährdeten. Die Spielenden nur einige Wörter, wie „verwägen“ „ſchmäucheln“ „verhöhlen“ auf deren Rechtſchreibung

*) Nach Kohlhardt's Tode gab Koch den Cato.

**) In der Nachſchrift zur zehnten Ausgabe des ſterbenden Cato (ſie erſchien 1737, auf dem erſten Titelblatt lieſt man, daß der Verfaſſer damals zum fünften Mal Rector geweſen und auf einem zweiten, daß das Stück 1730 verfertiget, 1731 zuerſt geſpielt und 1732 zuerſt gedruckt ſey). S. 134.

Gottſched hielt, abſonderlich betonten, ſo konnte es nicht fehlen, daß die Zuſchauer eine gewaltige Lache aufſchlugen. In dem Stück, in dem man einmal Thränen gelacht, konnte man nicht mehr Thränen weinen. v. Cronegk drückt im März 1750 ſeine Freude darüber aus, daß der Leipziger Geſchmack ſich beſſert, denn in der Vorſtellung des Cato ſchreibt er: „Niemand klatſchte als Gottſched ſelbſt und in der traurigſten Szene lachte jedermann, wozu ich beſtmöglichſt das Beiſpiel gab“ *). An anderen Orten folgte man dem Ton angebenden Leipzig. Als in einer Reichsſtadt der Cato bei gefülltem Hauſe gegeben wurde, ſo brachen Alle bei den Worten, die Marcus an den ſterbenden Vater richtet:

Mein Vater ſtirb doch nicht!

in ein ſolches Lachen aus, daß der ſtrenge Cato mitlachte und das Sterben vergaß **).

Dagegen wurde der Cato in Wien erſt 1748, aber mit großem Beifall gegeben. Schon aus Intereſſe für den Verfaſſer iſt es anzunehmen, daß das Trauerſpiel in Königsberg und Danzig mit Theilnahme geſehn wurde. Wenigſtens wiſſen wir, daß C. E. Ackermann 1754 den Cato als eine ſeiner Hauptrollen ſpielte und daß nach 1762 der Cato in Hamburg auf dem Ackermann'ſchen Theater in Szene geſetzt wurde ***).

Der Cato erhielt ſich demnach 31 Jahre auf der Bühne noch zu einer Zeit, da Gottſcheds Name ſchon ſo verrufen war, als im 17. Jahrhundert der eines Hans Sachs. In der Neuheit der Erſcheinung, daß ein Gelehrter ein Stück handſchriftlich einer Schauſpieler-Truppe übergab, lag es alſo nicht, wenn es gefiel und eben ſo wenig bewirkte es der Einfluß des Verfaſſers, wenn der Cato aller Gegnerſchaft ungeachtet neben den Trauerſpielen von v. Cronegk und Weiße, neben dem „Kaufmann von London“ und der „Sara Sampſon“ ſich behauptete.

Die Anhänglichkeit an ſeine Heimat, die Dankbarkeit gegen die Univerſität, auf der er zehn Jahre mit großem Eifer ſtudirt, bewährte Gottſched auf vielfache Weiſe. Er gab die erſte Samm-

*) Zeitung f. d. elegante Welt 1827. Nr. 90.
**) Reichart Theater-Kalender 1775. S. 70.
***) Meyer Schröder Bd. II. II. S. 143.

lung der Gedichte des Professors Pietsch, seines ehemaligen Lehrers, heraus, er unterhielt eine lebhafte Verbindung mit der deutschen Gesellschaft in Königsberg, er dichtete, um einem an ihn gerichteten Wunsch zu genügen, ein Carmen bei der Säcularfeier der Buchdruckerkunst in Königsberg, er schrieb eine Lobrede auf Copernicus und setzte den Preis von 6 Dukaten aus für die beste Denkschrift auf den Markgrafen Albrecht, als den Stifter der königsberger Universität, bei Gelegenheit ihrer zweihundertjährigen Jubelfeier *).

Zu dem Fest ging er 1744 nach Königsberg. Dorthin begab sich zu derselben Zeit, wohl auf seine Veranlassung, die Schönemannsche Truppe und in einem Festspiel bezeigte die personifizirte Schauspielkunst ihm ihre Verehrung, indem sie sagte:

in Deutschland
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief.

Gottsched, der 1766 starb, überlebte seine gelehrte Gehülfin Luise Adelgunde Victoria Gottsched geb. Kulmus**): Zum neuen Aufbau des deutschen Schauspiels wirkte sie nach besten Kräften als fleißige Dichterin und Uebersetzerin mit und dem vermeintlichen Verfall desselben setzte sie die Macht der Satire entgegen, um den verfolgten Restaurator zu beschützen. Obgleich sie eine Danzigerin war, so stand sie mit Preußen in ungleich geringerer Verbindung als ihr Gemahl. Von ihrem Lustspiel „die Pietisterei im Fischbeinrocke" das gegen die Theologen Königsbergs gerichtet ist, war bereits früher die Rede. Ihr Trauerspiel „Panthea", von Gottsched ein Meisterstück genannt, wurde in Königsberg „von lauter fürstlichen und gräflichen Personen aufgeführt." Auf der Ackermannschen Bühne wurden ihre Lustspiele gegeben, besonders „das Gespenst mit der Trommel" und „der poetische Dorfjunker" beide nach Destouches. Auch ihre Original-Lustspiele, wie „die ungleiche Heirath," nach Gottscheds Ausspruch in dem feinen Geschmack des Destouches ***) ausgearbeitet, sind bisweilen zur Darstellung gebracht. In Uebersetzungen,

*) Blätter f. lit. Unterhaltung. 1839. Nr. 3.
**) Ihr Leben und Wirken in den N P P B. Bd. III. S. 262.
***) Gottsched schalt im Vergleich zu ihm den Moliere einen Possenreißer.

besonders, wenn sie sich nicht dem Zwange des Verses und Reimes unterworfen sah, leistete sie mehr als in eigenen Erfindungen *).

Ihr Landsmann war Benj. Ephr. Krüger, der ihre „Panthea" so trefflich fand, daß er gleiche Lorbern zu erwerben rang. Er verfaßte zwei Tragödien „Mohamet IV.", der 1744 und „Vitichab und Dankwart die allemannischen Brüder," die 1746 gedruckt wurden. Obgleich das erste Gottsched zur Aufnahme in die Schaubühne für würdig erachtet hatte, so erfuhren seine Arbeiten dennoch eine abfällige Beurtheilung. Krüger studirte in Wittenberg und erhielt ein Stipendium aus seiner Vaterstadt. Der Danziger Rath will ihm, weil er so Schlechtes geschrieben, auf einmal die Unterstützung entziehn und Krüger schreibt an die Professorin Gottsched und bittet voll Verzweiflung, ihr Mann möge durch eine günstige Critik den Eindruck der ungünstigen vernichten, weil er sonst in Gefahr stehe Hungers zu sterben **).

Unter den Königsbergern ist sowohl ein Lehrer als ein Schüler Gottscheds zu den Männern zu zählen, die auf seine Aufforderung die Schaubühne durch Original-Tragödien zu bereichern strebten.

Der Professor der Poesie Joh. Val. Pietsch, der in seiner Vaterstadt 1733 starb, entwarf den Plan zu einem Trauerspiel „Cäsar." Er wurde durch den Tod behindert, es zu vollenden, von dem ein Bruchstück J. G. Bock in „Pietschens Gebundenen Schriften" herausgab.

Bedeutender ist Christoph Friedr. v. Derschau. Er war ein Königsberger, lebte aber und schrieb im Auslande. Er starb als Regierungspräsident in Aurich. Sein Trauerspiel „Pylades und Orestes" erschien 1747 in Liegnitz. „Dies Stück hat große Schönheiten neben einer völligen Regelmäßigkeit," so urtheilte Gott-

*) In Gottscheds Schaubühne sind außer den genannten Stücken aus dem Französischen von ihr übersetzt der Verschwender von Destouches, der Menschenfeind nach Moliere, die Widerwillige, Alzire nach Voltaire, Cornelia nach der Barbier: an eigenen Erfindungen: Die Hausfranzösin, das Testament, der Witzling, (eine Satire gegen die Verächter Gottscheds).

**) Danzel S. 166.

ſched zu einer Zeit, als ſein Wort nicht mehr zur Empfehlung gereichte. Des Verfaſſers Wunſch, ſeine poetiſche Kraft der darſtellenden Bühne zuzuwenden, iſt wahrſcheinlich nicht in Erfüllung gegangen, obwohl mehrere Szenen des genannten Trauerſpiels einen günſtigen Eindruck in den Zuhörern zurückzulaſſen nicht verfehlt haben würden *).

Pylades und Oreſtes oder Denkmal der Freundſchaft.

Zweiter Aufzug. Dritter Auftritt.

Iphigenia. Oreſtes.

Iphigenia.

Es macht durch meinen Mund
Dir Troas jetzt den Schluß von deinem Opfer kund,
Beglückt, durch deinen Tod die Göttin zu verſühnen
Und der, die du erzürnt, im Sterben noch zu dienen
Zur Seite. Wie kommt es, daß mein Blut ſo in Bewegung iſt!
Die Tracht nnd Sprache zeigt, daß du ein Grieche biſt,
Entdecke, nenne mir die Vaterſtadt.

Oreſtes.

Mycen.

Iphigenia.

Mycene? Arme Stadt! Wie mag es ihr ergehn?
Da Klytämneſtra — —

Oreſtes.

Schweig! O Namen voller Schrecken.
Hör ich ihn überall, an aller Erden Ecken?
Wirſt du durch dieſes Wort noch meine Henkerin?

Iphigenia.

Warum erſchrickſt du ſo für Argos' Königin?
Sag an, wer biſt du denn? Nichts hindert dich zu ſprechen.

*) Derſchau's Trauerſpiel iſt nicht zu verwechſeln mit dem beliebten „Oreſt und Pylades" von J. E. Schlegel, das vorher den Namen „der Geſchwiſter von Taurien" führte. „Der raſende Oreſt" iſt eine Ueberſetzung aus Voltaire.

Oreſtes.

Ihr Mörder und ihr Sohn. Komm, eile, ſie zu rächen!

Iphigenia.

Du biſt es. Es bezeugt die Unruh meiner Bruſt,
Du biſt Oreſtes ſelbſt. O Schickſal! O Erkennen!

Oreſtes.

Ich, Aermſter! kann ich mich nicht ohn Entſetzen nennen?
Trägt jeder für mich Scheu, wer meinen Namen weiß?

Iphigenia.

Hilf Himmel! alles Blut in meiner Bruſt wird Eis.

Oreſtes.

Der Tod mag, wie er will, des Lebens Jammer enden,
Ich dank ihn, wem es ſey, dir oder fremden Händen,
Ich wünſche nur — — du weinſt? Was ſoll die Thränenflut?
Wo rührt das Mitleid her, das dieſe Wirkung thut?

Iphigenia.

Komm und erkenne!

Oreſtes.

Was? Wen?

Iphigenia.

Iphigenia.

Oreſtes.

Wie meine Schweſter lebt? Du hier in Taurica?

Iphigenia.

Sie lebt, wo dieſer Schlag ihr nicht den Tod wird geben,
Sie lebt, doch viel zu lang, dies Unglück zu erleben.

Oreſtes.

Im finſtern Aufenthalt, ° nach weichem unverweilt
Die körperfreie Schaar getrennter Seelen eilt,
Bin ich ſchon wirklich da? Biſt du der werthe Schatten?
Schickt Pluto, deſſen Raub ich augenblicklich bin,
Vielleicht zur Höllenpfort dich mir entgegen hin,
Den Bruder in das Land der Geiſter einzuleiten

Und zu dem Richterſtuhl des Minos zu begleiten?
Doch nein! Ich lebe noch!

Iphigenia.

Jetzt biſt du wieder mein.
Laß einen Augenblick die Freude Meiſter ſeyn.

Der vierte Auftritt.

Die Prieſterin.

Man wartet bloß auf dich. Was der Gebrauch erfodert,
Iſt Alles zubereit, die Opferflamme lodert.

Oreſtes findet am Hofe des Königs zu Taurica ſeinen Freund, der bei dieſem in Gunſt und Liebe ſteht. Aber dennoch hat der Unglückliche, auf der Flucht in Folge eines Schiffbruchs an die unwirthbare Küſte gekommen, auf keine Rettung zu rechnen. Der König Troas bemächtigte ſich ſeiner, weil er den König Aegiſth erſchlagen und weil er ſich dem Dianentempel genaht haben ſollte, um das Götterbild zu entführen. Um ſo weniger darf er auf eine glückliche Wendung hoffen, als des Orakels Stimme alſo lautet:

Nichts rettet ihn vor der Gefahr,
Oreſtes muß noch heute ſterben,
Es mögte denn den Braubaitar
Ein Opfer das gekrönt, ſtatt ſeiner, blutig färben.

Da erhebt ſich Pylades, König von Phocis, und erklärt von Freundſchaftstreue entglühend, der angebliche Oreſt ſey Pylades, er ſelber aber, den Troas begünſtige, Oreſt. Das Opfer wird verzögert durch den edlen Streit der Freunde, weil, wie in Pacuvius' Drama nach Ciceros Worten, cum ignorante rege uter eorum esset Orestes, Pylades Orestem esse se diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. Während deß wird Troas als der erkannt, der die Krone uſurpirt, deren rechtmäßigen Beſitzer er ermordet hat. Oreſt erſticht ihn, um dem Orakel ein Genüge zu leiſten, und Pylades wird durch die Tochter des entthronten und getödteten Königs Herrſcher in Taurica.

Als Gottscheds Ansehn in Leipzig nicht mehr galt, scheint es auch in seiner Vaterstadt zu gelten aufgehört zu haben. Das Lob, das ihm der Professor der Poesie Lindner 1754 ertheilt, klingt kühl genug: Gottsched habe nach seinem Geständniß der Dichtkunst einen neuen Schwung gegeben, Gottsched habe durch gute Uebersetzungen der Schaubühne eine neue Gestalt zu geben gesucht.

Ein königsbergscher Magister, der auch der darstellenden Bühne durch sein poetisches Talent zu nützen beflissen war, ist Joh. Friedr. Lauson. Er glaubte ein anderer Simon Dach zu seyn, um so mehr, da er als Schulmann an derselben Lehranstalt wirkte, der jener als Conrector angehört hatte. Von früher Zeit bis zum Tode stand er, ein so großer Sonderling er auch war, in freundschaftlicher Beziehung zum Philosophen Hamann, mit dem er zuletzt in einem Büreau und zwar am Lizent als Zoll- und Plombage-Einnehmer arbeitete. Hamann hieß ihn, da er 56 Jahre alt, den 4 Oct. 1783 verschied, den preußischen Diogenes *). Unterricht in der Poesie hatte er von Professor Knutzen erhalten. Ein reges, nie verlöschendes Interesse an der Blüte der Wissenschaft ließ ihn unter Entbehrungen heiter seyn und das ihm vom Schicksal Verbotene eifrig erstreben. Er war im Stande sich für den sauern Erwerb der Gelegenheitsdichterei eine nicht unbedeutende Bibliothek anzuschaffen, eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, nachdem er lange außer der Vaterstadt nur Danzig kennen gelernt. Als Improvisator fühlte er sich zum Theater hingezogen. So außerordentliche Proben er auch in der Extemporal-Poesie, wie er sie nannte, in ansehnlichen Zuhörerkreisen ablegte, so wünschte er doch noch von der Unerschrockenheit und dem sichern Auftreten der Schauspieler etwas abzusehn und wie Cicero, der Redner, von Roscius, dem Schauspieler, zu lernen. Ein Freund, Namens Porsch, der mit ihm aus dem Friedrichs-Collegium auf die Universität entlassen wurde, entschloß sich Schauspieler zu werden und vermittelte vielleicht zuerst das Verhältniß, in das der Schulmann Lauson zu den verrufenen Künstlern trat. Drei Jahre hindurch, als er studirte, besuchte er wie vor den Vorlesungen die Kirche, so jeden Abend nach beendigter Arbeit das Theater. Er

*) Sein Leben und Wirken ist in dem Aufsatz: „Poesie vor hundert Jahren" in den N P P B. Bd. V. S. 138 beschrieben.

war Zeuge, wie ungeübte Schauspieler und selbst Mädchen hinter der Szene die Zuschauer beurtheilten und sogleich darauf, wenn die Reihe an sie kam, mit feierlichem Ernst ihre Rolle sprachen. Er bewunderte und beneidete sie darum und, um in der Beherrschung Aehnliches zu leisten, dachte er häufig in der Loge über die tiefsten Wahrheiten nach, ungestört von den Spielenden und den Zuschauern. Dies erzählt er selbst. Aus den brieflichen Berichterstattungen Hippel's wissen wir, daß seine Leidenschaft für das Theater ihn bis zum Ende seiner Tage begleitete. Wie Hamann wurde er durch des „Seraphischen" Klopstock Gesänge zur höchsten Bewunderung hingerissen und daher konnte er kein blinder Verehrer Gottscheds seyn. Mit diesem theilte er den Widerwillen gegen den Harlekin, denn er versenkte sich gerade in ernste Gedanken und sah und hörte nicht, wenn „die lustige Person den Pöbel durch Possen zu vergnügen suchte," mit ihm theilte er die vorwiegende Neigung zum französischen Theater. Merkwürdig ist es aber, daß er schon 1755 der englischen Bühne seine Aufmerksamkeit zuwandte und durch ein Stück nach Otway „Gafforio" mit die Annahme des englischen Geschmacks bestimmte *), welche den Sturz der „völligen Regelmäßigkeit" und den Sturz der Gottschedischen Grundsätze herbeiführte. Als die Principalin Ohl in Königsberg Vorstellungen gab, fertigte er die ersten dramatischen Arbeiten, nämlich Vorspiele, in denen allegorische und mythologische Personen auftreten, um in Alexandrinern dem Ruhm und der Ehrenhaftigkeit das Wort zu reden in einem pomphaften Vortrag, dem die szenische Ausstattung entspricht, mit einer Schlußrede, durch die man sich in schmeichelhaften Ausdrücken dem Publikum empfahl. Jedes ist einer besonderen Klasse von verehrten Zuschauern gewidmet **). Der königliche Geburtstag und die Erinnerungsfeier an die erste Königskrönung im Januar wurden damals und

*) Goldbeck Litterarische Nachrichten von Preußen. S 74. Darüber unten ein Mehreres.

**) Am 18. und 19. Jan. 1748 ward eine solche Dichtung von Lauson „die Krone" den Zuschauern vorgeführt, die im Auszug in den N P P B. Bd. V. S. 149 mitgetheilt ist. Lausons Erster und Zweeter Versuch in Gedichten enthält außer dem genannten folgende: „Der Thron," „Die Staatskunst," „Die Großmuth," „Die Wirthschaft," „Die Lust," „Die Gerechtigkeit," „Das Verhängniß" „Ganymed."

bei Anweſenheit anderer Schauſpielertruppen von ihm durch Feſtſpiele verherrlicht. Dem genannten Ackermann weiht er ein Gedicht: „Muſter eines vollkommenen Schauſpielers" ein ehrendes Anerkenntniß, wie es dem Schauſpieler Kohlhardt von Rabener und Käſtner zu Theil geworden. Jenem diktirte er ſeine Ueberſetzungen aus dem Moliere den „Tartüffe" und „die Männerſchule", nach dem Urtheil Schröders, des Stiefſohns von Ackermann, in erbärmlichen Verſen *). Die „Männerſchule" wurde dargeſtellt **), was von „Tartüffe" nur als wahrſcheinlich angenommen werden kann. Er dichtete Abdankungen zum Theil aus dem Stegreif, dies ſind Epiloge, in denen ein beliebter Schauſpieler neben Darlegung der Moral des Stückes Gelegenheit nahm, das Unternehmen der Gunſt der Verſammelten zu empfehlen. Als ſpäter 16 Jahre lang eine Madam Schuch an der Spitze einer geachteten Truppe ſtand, ſo verſäumte Lauſon nicht die Vorſtellungen und genoß bei der Principalin eine innige Hochachtung. Er verdiente ſie ſich auf mehrfache Weiſe. So faßte er eine theaterkritiſche Schrift in ihrem Intereſſe gegen die Döbbelinſche Geſellſchaft ab und büßte mit für ſie, wenn ſie ſich in unangenehme Verhältniſſe verwickelt ſah. Manchmal verſchaffte er ihr durch ſeine Vermittlung ein Darlehn von ſeinen Freunden. Sie vergoß bei ſeinem Tode bittere Thränen. Hippel, der ſich über den zuthätigen Poeten oft in ſeinen Briefen aufhält, obwohl er deſſen Gefälligkeit rühmt, hat nach ſeinem Tode folgendes aufgezeichnet: „Lauſon (o des Glücks!) kam mir ſogar als Freund entgegen und ſo ſehr er ſich ins Faß ſeiner Selbſt einzuſchränken gewohnt war, ſo theilnehmend konnte er werden; beſonders weil er mit dieſer Theilnahme gewiß nicht freigebig war, ſondern ſie auf drei Perſonen einſchränkte, den Kirchenrath Lindner, die Wittwe Schuch und mich. Da er Lindnern überlebte, ſo war eine männliche und eine weibliche Seele ſeines Herzens Gegenſtand; und um uns beide auf die Probe zu ſetzen, ſtand er nicht an, von mir Geld zu borgen und es der Frau Schuch zu leihen. — Dieſe Frau habe ich nicht theatraliſche, ſondern echte Thränen über den Tod ihres Freundes weinen geſehen. Den Nagel, ſagte ſie mir, an den er

*) Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Bd. I. S. 14.
**) Lindner in der Vorrede zu Lauſons Zweetem Verſuch.

ſeinen Hut hing, deſſen ſich Niemand zu dieſem Behuf nach ſeiner ihm eignen ſtrengen Ordnung bedienen mußte, wär' er auch ein Prinz, dieſen Nagel muß auch noch jetzt Niemand entweihen. Dies ſoll mir zum Gedächtniß dienen, bis auch ich nicht mehr bin. — Ohne Zweifel hat ſie Wort gehalten. Der Tod des braven Lauſon hat mich ſehr betrübt und auch ohne Nagel denk' ich oft an ihn. Der Münz-Director Göſchen und ich ließen ihn begraben, allein kaum war er in der Erde, als noch ein Lotterieloos auf ihn fiel, wodurch die Begräbniß-Koſten berichtigt werden konnten" *).

Eine Reaction konnte auf der Bühne nicht ausbleiben, nachdem es Gottſched mit Allen verdorben hatte. Nur zu bald ſah er die Formen auseinander weichen, die er zum Guß einer deutſchen Claſſicität bereitet hatte und ſeine Mühe unrettbar verloren. Die Liebe zum franzöſiſchen Drama ſank in dem Maaß, als der Anglicismus ſein Haupt erhob.

Goethe, der in einem Brief an Lenz über den Gottſchedianismus klagt, äußert: „Willkommen wird jeder ſeyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf das Theater bringt." Und es war ein Anfang dazu damals ſchon gemacht und das Volksthümliche wieder in Aufnahme gebracht, nämlich durch Einführung der komiſchen Operette. Von England kam ſie herüber und ſchon ihr Name „Der Teufel iſt los" ſchien alle bis dahin niedergehaltene Lachkobolde zu entfeſſeln. Das Komiſche wurde ſeitdem in anderer Geſtalt verlangt, als es die Luſtſpiele nach dem Zuſchnitt eines Moliere und Destouches gewährten, und die Muſik zog im Triumph wieder auf das Schaugerüſt. Kurz nachdem Opern in Trauerſpiele umgeformt waren, ſehen wir das Entgegengeſetzte. Schon die Neuber hatte durch Symphonien, die Scheibe zum „Polyeuct" „Mithridat" u. ſ. w. geſetzt, das Intereſſe der ermüdenden Alexandriner-Dichtungen zu heben geſucht. Im J. 1751 erſchien „Mithridates, ein muſikaliſches Trauerſpiel von Racine." Die Erfindung des Melodrams ſtand der nächſten Zeit bevor.

*) Hippels ſämmtliche Werke. Bd. XII. S. 107. 313.
**) (Schmid) Chronologie S. 80.

Der Vers, durch den Gottsched, im Widerspruch mit seiner sonstigen Ansicht, die Poesie von der Wirklichkeit abzuheben, noch für nöthig erachtete, wurde in den bürgerlichen Tragödien zurückgeschoben. Diese traten in den Vordergrund und vor allen eine englische.

Das Ansehn des Leipziger Reformators, von der Neuber untergraben, sank erst unter ihrem Nachfolger Gottfr. Heinr. Koch, fast wider dessen Willen, ohne böslichen Angriff. In Straßburg hatte Koch unter ihrer Direction gespielt und Gelegenheit gefunden, die französischen Schauspieler zu beobachten. Sie waren mit seine Lehrer und in der weitläuftig besprochenen Tragödie gab er zu voller Zufriedenheit zuerst den Cäsar und dann die Titelrolle. Die letztere aber weigerte er sich an dem Abende darzustellen, als es auf geflissentliche Verhöhnung Gottscheds abgesehn war. Da die Neuber ihre Gesellschaft aufgelöst, begab er sich nach Prag und trat in die Truppe von Jos. Felix v. Kurz. Er konnte sich aber in die Wienerischen Burlesken und extemporirten Stücke nicht finden und kehrte bald nach Leipzig zurück. Im J. 1750 nahm er, „dem Weisheit, Emsigkeit und Redlichkeit" nachgerühmt werden, als Principal von dem Neuberischen Theater Besitz. Um es wieder emporzurichten, war Neues erforderlich und, um mit einer geringen Zahl tüchtiger Schauspieler Ehre zu ernten, war die Beschränkung der Tragödien-Darstellungen nothwendig. Ein gefährliches Zeichen war für die Gottschedische Genossenschaft die Aufführung des „Harlekin Hulla" von Domenique, worin sich Lepper, ein ehemaliger Hofnarr, übertreibend und extemporirend besonders hervorthat. Die britischen Dichter zählten immer mehr Bekenner. Dem französischen Theater in seiner blendenden Unwahrheit wurde nun der Ruhm streitig gemacht und darauf hingewiesen, daß die Bevorzugung der französischen Comödianten vornämlich dem Aufbau einer Nationalbühne hinderlich wäre. In einem Prolog, den Kochs Gattin hielt, heißt es ironisch:

Wer wird ein schwaches Werk nunmehr gehörig stärken,
Damit es auch besteht bei schon vollkommnen Werken,
Zu welchen Frankreichs Lehr' und Zucht das rechte Licht

In dem Geſchmack verliehn, durch ſeinen Unterricht —
Wo ein franzöſ'cher Ton im Trauerſpiel entzücket,
Den derben deutſchen Klang der Sprache unterdrücket,
Und unaufhörlich ſchluchzt und heulend klagt und weint,
Und das Wohlklingende zu überfliegen ſcheint;
Wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge ſtehet,
Wo für Entzückungen das Auge ſich verdrehet;
Wo ein geſchmücktes Bein ganz ſteif und wankend ſteigt
Und, was Cothurnen ſind, in hohem Abſatz zeigt,
Wo ein beinahe faſt verrenkter Arm ſich zwinget,
Damit er recht charmant für Schmerz die Hände ringet.

Was ſollen wir nun thun? Wir wiſſen doch noch Rath
Und der den Troſt für uns recht gründlich bei ſich hat,
Wir folgen dem Verſtand, er ſoll uns bloß belehren,
Der ſoll der Meiſter ſein.

In einem von Koch ſelbſt gehaltenen Prolog kommen die Verſe vor:

Der Alten großer Geiſt belebte Molieren,
Der mußte Frankreich erſt, dann Frankreich Deutſchland lehren.
Und ſeit geraumer Zeit macht manches Meiſterſtück,
Das in Paris gefällt, auch deutſcher Bühnen Glück.
Seit Kurzem ſchmückt ſie auch der Fleiß der muntern Britten,
Ein Barnwell dienet nun zur Beßrung deutſcher Sitten *).

Die Hofetikette, die bei den Franzoſen bedingend war, gab bei den Deutſchen keineswegs in den größern Kreiſen den Ton an und das geſchniegelte, vom Tanzmeiſter eingeſchulte Weſen drohte die lebendige Theaterwelt in Maſchinen zu verwandeln und einer ſchreienden Unnatur das Wort zu reden, während Gottſched doch mitſammt der Oper alle Maſchinen-Komödien zu verbannen und die baare Wirklichkeit einzuſetzen ſtrebte. Der Eurythmie, die aus den wellenförmigen Bewegungen und dem taktmäßigen Schritt hervorging, wurde man bald ſatt. Die Jünger der Schönemann-ſchen Truppe erhielten vom Balletmeiſter die Anweiſung, in allen Stellungen die Hogarthſche Schönheitslinie zur Anſchauung zu

*) Blümner S. 85. 94.

bringen und in einer vorgeſchriebenen Reihenfolge durch allmähliges Biegen und Heben eine Scala der Gliederbewegungen durchzuſpielen. Als ein Schauſpieler 1756 in „Cäſars Tod" zeigen wollte, was er in der körperlichen Beredtſamkeit gelernt, wurde er vom Director und Publikum ausgeſchimpft und ausgelacht *).

Das Volksgemäße wollte wieder in ſeine verlornen Rechte eingeſetzt ſeyn und die Eleganz des feierlichen Tragödienſtyls dem engen Kreiſe der Liebhaber vorbehalten wiſſen. Und ſo geſchah es.

Der geheime Rath v. Bork in Berlin war mehrere Jahre, bis 1738, Geſandter in London geweſen und hatte das engliſche Theater in ſeiner alten und neuen Geſtalt liebgewonnen. Er lieferte 1741 von Shakſpears „Cäſar" eine wohlgerathene Ueberſetzung in Alexandrinern **), obgleich er in der Vorrede ſagt, er hätte ſich nur an die Aufgabe gewagt, weil er etwas ſchreiben wollte und nichts Eignes ſchreiben könnte. Wenn die Shakſpearſche Erfindungen auch längſt den Deutſchen durch die Bühne bekannt geworden waren, ſo wurde durch ihn der Namen Shakſpear zuerſt in die deutſche Literatur eingeführt. Die Erſcheinung veranlaßte J. E. Schlegeln, den „Arminius" von Gryphius mit dem „Cäſar" von Shakſpear zu vergleichen.

Derſelbe Bork hatte auch ein engliſches Singſpiel von Coffey „der Teufel iſt los" the Devil to pay überſetzt und ſeine Arbeit in Handſchrift nebſt den Noten, nach denen die Lieder in England geſungen wurden, der Schönemannſchen Geſellſchaft übergeben. Dieſe brachte das Stück in Hamburg 1743 zur Aufführung. Das hervorgebrachte Aufſehn, beſonders da die Geſänge ohne Inſtrumental-Begleitung vorgetragen wurden, erſchien Gottſcheden nicht ſo groß, um Schönemannen darum zu zürnen daß er den muſikaliſchen Teufel in Hamburg, dem Sitz des Operngeſchmacks, losgelaſſen. Bei der wechſelſeitigen Eiferſüchtelei der Theatertruppen, wollte ſich indeß Schönemann nicht dazu verſtehn, das Stück andern mitzutheilen. Koch hielt ſich für keinen Sänger und das muſikaliche Schauſpiel für keinen großen Gewinn,

*) Brandes Meine Lebensgeſchichte. Bd I. S. 171.

**) Verſuch einer gebundenen Ueberſetzung des Trauerſpiels von dem Tode lius Cäſar. Aus dem engliſchen Werk des Shakſpear. Berlin 1741.

aber um einen Wettſtreit mit Schönemann anzufangen, rang er nach dem Beſitz des Singſpiels. Er beſtimmte den bekannten Joh. Felix Weiße, deſſen Matrone von Epheſus nicht ſelten aufgeführt wurde, das engliſche Singſpiel neu zu überſetzen, wozu der bei ihm ſtehende Correpeteur Standfuß die Muſik lieferte. Erſt in dieſer Geſtalt feierte das komiſche Singſpiel einen glänzenden Triumph auf der deutſchen Bühne neun Jahre nach dem erſten Verſuch *). Solche Entweihung der Kunſt ſchmerzte tief das Gottſchediſche Ehepaar. Einige dreißig Flugſchriften wurden gewechſelt **). Aber dem Ungewitter, das am Leipziger Theaterhimmel losbrach, trotzte der ungeheure, nie endende Beifallſturm. Der Maitre des Plaiſirs Kammerherr v. Dieskau war für Koch und der Miniſter Graf v. Brühl gegen Gottſched und ſo blieb dem geſtrengen Cato Cenſorinus nichts Anderes übrig, als nach unmächtiger Gegenwehr abzutreten, der vor zehn Jahren allen Theaterunfug für immer abgeſtellt ſah. Mit der fortgeſetzten Theilnahme an dem Singſpiel ſteigerten ſich die Leiſtungen der Schauſpieler, die Anfangs keine Sänger waren und nur durch regelmäßige Spielhonorare für die Partien gewonnen wurden, ſo daß die Einnahme des Directors bei dem um ſich greifenden Operngeſchmack ſcheinbar litt ***). Die bis dahin beanſpruchten drei Einheiten des franzöſiſchen Theaterſtyls engten den ſchöpferiſchen Genius dermaaßen ein, daß er ganz ſeine Kraft zu verläugnen ſchien. Durch den volksthümlichen Umſchwung ward er wie durch einen Zauberſchlag entfeſſelt und es drängten ſich die Singſpiele von deutſchen Dichtern und deutſchen Komponiſten. Unter jenen behauptete das Principat Weiße, unter dieſen der Kapellmeiſter Joh. Adam Hiller. Die Melodien waren ſo gefällig und leicht faßlich, daß alle Geſänge Volkslieder wurden und dem geſellſchaftlichen Leben in höhern und niedern Zirkeln eine Fülle der Heiterkeit verliehen. Auch die komiſchen Opern beruh-

*) In Schmids Chronologie, und in Blümner 6. Oct. 1752, in Weißens Selbſtbiographie. S. 26. dagegen 1753.

**) Der Verfaſſer des ſatiriſchen Vorſpiels, Roſt ſchrieb nachmals ein witziges Schmähgedicht: „Der Teufel an den Herrn G Kunſtrichter der Leipziger Schaubühne."

***) Plümicke S. 274.

ten meiſt auf fremdländiſchen Erfindungen, namentlich galten Weißen die von Favart als Muſter. Hiller komponirte von Neuem „der Teufel iſt los" und die Fortſetzung: „der luſtige Schuſter," in welchem letztern Koch die Hauptrolle ſo trefflich ſpielte, daß Leſſing ihn für den erſten Komiker erklärte. Das Lied: „Ohne Lieb' und ohne Wein," wurde bald nicht weniger in ganz Deutſchland als in Frankreich und in Italien geſungen. Die Weiße-Hillerſche Operette „Die Jagd", „Lottchen am Hof", „Der Erntekranz" u. ſ. w. und die beifällig aufgenommenen Nachbildungen *) ſicherten lange das Beſtehn der wandernden Bühne, denn ſie erforderten in ihrer meiſt idylliſchen Einfachheit, gemüthlichen Erfindung und jovialen Laune keinen ſceniſchen Aufwand und übten eine gleiche Anziehungskraft aus auf Vornehm und Gering, auf Groß und Klein. Der Eindruck, den ſie zurückließen, dürfte man mit dem der Chodowieckiſchen Radirungen vergleichen, welche in ihrer Beſcheidenheit Liebe zur Kunſt in allen Kreiſen nährten, während das gleichzeitig producirte Claſſiſche im großen Styl nur von den Akademikern genoſſen wurde.

Obgleich Weißens Verdienſt zum Frommen des deutſchen Theaters ſich auf die Operetten begründet, ſo erkannte er dies nicht an und meinte ſich als Tragödiendichter beſonders hervorgethan zu haben. Wie er nur um der Erziehung ſeiner Kinder halber den Kinderfreund geſchrieben, deſſen Comödien, ehemals ſelbſt in Kloſterſeminarien aufgeführt, bis jetzt von andern Kindercomödien keineswegs übertroffen ſind, ſo nur um dem geſellſchaftlichen Geſange in Deutſchland mehr Eingang zu verſchaffen, förderte er eine Art theatraliſcher Unterhaltung, die nicht „Werke dramatiſcher Kunſt" zu ſchaffen und „den Kunſtſinn ſeiner Nation zu erhöhen" berufen ſey, wie er in ſeiner Selbſtbiographie *) erklärt. Weiße war noch zu ſehr vom franzöſiſchen Geiſt befangen, als daß er ſich in ſeinen Schauſpielen von der tragi-

*) Dichter waren: Muſäus, Wieland, Michaelis, Componiſten: Wolf, Georg Benda, Schweizer. Von den in Preußen entſtandenen, Operettin ſpäter! Als die vornehmſte behauptet ſich die älteſte „Die verwandelten Weiber oder der Teufel iſt los" die Hiller unter dieſem Namen mit theilweiſer Beibehaltung der Standfußſchen Muſik zu Leipzig 1770 herausgab.

ſchen Rhetorik hätte frei machen können, beſonders ſeit ſeinem Aufenthalt in Paris, wo ihn die kleinen komiſchen Opern von Favart entzückten und das Trauerſpiel einen ſo tiefen Eindruck machte, daß er noch 1767 die Verſe drucken ließ:

O glückliches Paris, noch gläuzt auf deinen Bühnen
Melpomene in voller Pracht.
Dir hat ein gut Geſchick Corneille und Racinen
Und Brigords und Becains und Grandvals vorgebracht.
Noch klopft mein bebend Herz, noch ſeh ich Rodogünen
Die ſchreckenvolle Düsmenil,
In ihrem Auge brennt der Donner, Tod in Mienen u. ſ. w.

Weiße bearbeitete zwei Shakſpearſche Süzels, nicht um ſie einem derzeitigen Bedürfniß gemäß einzurichten, ſondern in der ſtillen Meinung des Beſſermachens. Aber Leſſing bemerkte in ſeiner Dramaturgie: „Was man von dem Homer ſagt, es laſſe ſich dem Herkules eher ſeine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt ſich vollkommen auch von Shakſpear ſagen. Auf die geringſte von ſeinen Schönheiten iſt ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: wehe der fremden Schönheit, die das Herz ha', ſich neben ihr zu ſtellen."

In der erwähnten Selbſtbiographie leſen wir *): „Weiße und Leſſing hoben das Theater aus ſeinem Nichts hervor." „Romeo und Julie" (von Weiße) iſt auf den meiſten Bühnen ein Lieblingsſtück geblieben und hat neben der vortrefflichen Emilia Galotti dazu beigetragen, das heroiſche Trauerſpiel und die metriſche Schreibart zu verdrängen." Leſſing hatte an der Richtigkeit des Nivellements keinen Glauben und Weiße klagt über die Erkaltung der Freundſchaft zwiſchen ihnen, welche beide, von der Neuber dazu angeregt, ſich der dramatiſchen Schriftſtelleri mit ganzer Liebe widmeten. Nach Gottſcheds Fall iſt Leſſing das Oberhaupt der deutſchen Bühne bis zu ſeinem Tode. Durch jede Parallele tritt ſein Ruhm nur um ſo bedeutſamer hervor.

Wie groß auch immer die Kluft zwiſchen den dramaturgiſchen Reformatoren Gottſched und Leſſing ſeyn mag, ſo läßt ſich Uebereinſtimmendes in ihren Beſtrebungen nicht in Abrede ſtellen.

*) S 321 und S. 147.

Für den einen und den andern war die ariſtoteliſche Poetik eine unfehlbare Autorität. Gottſched glaubte ein untrügliches Verſtändniß derſelben den franzöſiſchen Dichtern und franzöſiſchen Kunſtkritikern zu danken. Leſſing dagegen durchprüfte die Lehren mit eindringendem Geiſte und verwies gern auf einen ältern deutſchen Tragödiendichter, welcher bereits eingeſehn, daß die Engländer („ſo das Geſetz nicht haben") durch ihre Stücke den Forderungen des Ariſtoteles mehr entſprächen, als die Franzoſen *).

Gottſched glaubte durch ſeine Iphigenia und andere Ueberſetzungen aus Racine auf der Bühne Muſterbilder aufzuſtellen und wollte, daß die Dichter dieſe durch Regelmäßigkeit der Züge bevorzugten Modelle ſo treu wie möglich abzeichnen ſollten. Ebenſo überſetzte Leſſing 1760 zwei franzöſiſche Schauſpiele und es wiederholte ſich, daß ſie (wie zu Gottſcheds Blütenzeit ein Stück in Deutſchland mit lautem Beifall aufgenommen wurde, deſſen Original das franzöſiſche Publikum kalt gelaſſen) in der Uebertragung mehr gefielen als in der Urſprache. Er brachte Diderot's Trauerſpiele aufs Theater, um die Franzoſen durch die Franzoſen ſelbſt zu ſchlagen. Diderot wagte als der Erſte gegen die gefeierten Claſſiker ſeine Stimme zu erheben und wollte durch ſeine Erfindungen dem falſchen Pathos begegnen. „Er ſieht, ſagt Leſſing, die Bühne bei weitem auf der Stufe der Vollkommenheit nicht, auf welcher ſie unter uns die ſchalen Köpfe erblicken, an deren Spitze der Prof. Gottſched iſt. Selten geneſen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewiſſer franzöſiſcher Muſter, als bis der Franzoſe ſelbſt dieſe Muſter zu verwerfen anfängt."

*) J. E. Schlegel (er ſtarb in dem Jahre, in dem Goethe geboren wurde) ſagt: „Die Wahrheit zu geſtehn, beobachten die Engländer, die ſich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieſelbe großentheils viel beſſer als die Franzoſen, die ſich damit viel wiſſen, daß ſie die Regeln des Ariſtoteles ſo genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigſten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Wenn eine Perſon ſich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob ſie ebenfalls Herr vom Hauſe wäre, in aller Gelaſſenheit mit einem Vertrauten geſprochen — — es würde weit beſſer geweſen ſeyn, wenn der Verfaſſer nach dem Gebrauch der Engländer die Szene aus dem Hauſe des einen in das Haus eines andern verlegt, als daß er ſeinem Helden die Mühe macht, den Zuſchauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

Die beiden Gegner drangen auf Naturwahrheit. Bei dem ältern ſollte aber nur dem Schein vollſtändige Genüge geleiſtet werden, während der jüngere die innere Wahrheit forderte, Seele und Tiefe der Empfindung. Gottſched wollte nur als Hauptperſonen Männer von erhabener Stellung auftreten laſſen, denn ihnen geziemte allein eine über das Gewöhnliche ſich erhebende vornehme Sprache, und wenn ihm auch die Alexandriner gegen das Natürliche zu verſtoßen ſchienen, ſo konnte er doch Proſa nicht geſtatten. Leſſing verwarf den Cothurn, der wie in jener Rede gegen das franzöſiſche Comödiantenweſen bemerkt wurde, nur im modiſchen Abſatz der Theaterprinzen beſtand und gab für lange den Reim und Vers auf. Er bewirkte dadurch bei den Spielenden, daß die ungefeſſelte Sprache die Drahtpuppenmanier ſchmelzte zu lebendiger Bewegung.

Die zierliche und verzierte Unnatur erhielt ſich am längſten in den Schäferſpielen. Wenn wir uns an die dramatiſchen Solennitäten zur Feier von Familienfeſten an fürſtlichen Höfen und in Bürgerhäuſern erinnern, ſo können wir die Form keineswegs als neu bezeichnen. Johann Chriſtoph Roſt, Gottſcheds Todfeind, gilt aber dennoch für den Erfinder, deſſen „gelernte Liebe“ ein ſolches Entzücken hervorrief, daß Gellert, Gleim, Geßner, Pfeffel mit ähnlichen Stücken auftraten und das Repertoir, wie ſich Löwe ausdrückt, mit einer Sündflut von Schäferſpielen überſchwemmt wurde.

Auch für das rührende Schauſpiel oder weinerliche Luſtſpiel iſt Leipzig die Pflanzſtätte und Gellert ſchob es als Zwiſchengattung zwiſchen die Tragödie und Komödie ein. Er ſchrieb 1747 in Bezug auf ſeine Stücke, die den Namen Luſtſpiele meiſt mit Unrecht führen: „Sollten Einige an der Betſchweſter, dem Looſe in der Lotterie und den zärtlichen Schweſtern tadeln, daß ſie eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter erregen, ſo danke ich ihnen zum Voraus für einen ſo ſchönen Vorwurf.“ Gellert vertheidigte ſogar in einer Diſſertation dieſes Thema de comoedia commovente 1751.

Folgereicher als die Ueberſetzung des Singſpiels von Coffey, war die zweier engliſchen Trauerſpiele. Weniger auf Diderot als auf ſie begründete ſich die Geſtaltung des deutſchen Trauerſpiels. Durch ſie ward das Intereſſe an Shakſpears Dramen angebahnt oder vorerſt das an zeitgemäßen Umbildungen.

Zwei engliſche Dichter, die durchaus nicht ſo berufen waren als Corneille, Racine und Voltaire, die nicht durch viele Stücke ſich einen Namen machten, ſondern jeder durch ein einzelnes waren Thomas Otway († 1685) und Georg Lillo († 1739). Jener entwickelte in ſeinem „geretteten Venedig" eine neue Art des Heroiſchen, dieſer wurde durch ſeinen „Kaufmann von London" Vater des bürgerlichen Trauerſpiels. Sie wirkten, obgleich kein namhafter Ueberſetzer ſich für ſie fand, durch ihren Inhalt mit gleich hinreißender Kraft in England und in Deutſchland. Sie blieben Lieblingsſtücke nicht für eine, ſondern für mehrere Generationen. Von Otway's gerettetem Venedig lieferte die erſte Ueberſetzung Lauſon, die unter dem Namen „Gaſſorio" 1755 in Leipzig erſchien, aber ſchon ein Jahr vorher in Königsberg dargeſtellt wurde *). Ebenfalls 1755 kam deutſch Lillo's „Kaufmann von London oder Begebenheit Georg Barnwells, ein bürgerliches Trauerſpiel" in Hamburg heraus **). Das rührende Schauſpiel, wie es ſich ſchon lange vorher in die Liebe des deutſchen Publikums eingelebt hatte, genas von ſeiner Weichlichkeit durch den Kaufmann von London.

*) Eine zweite verſifizirte Ueberſetzung „das gerettete Venedig" kam in Königsberg 1753 heraus, eine dritte in Alexandrinern in Langenſalza 1767, eine vierte „Die Verſchwörung wider Venedig" war in Wien 1769 käuflich, eine fünfte „Verſchwörung wider Venedig, theils aus dem Original, theils aus der franzöſiſchen Nachahmung des la Place gezogen, vom Jahre 1770, erhielt ſich lange auf der Bühne. In Schmids Parterr. S 272. ſagt der Berichterſtatter der dramatiſchen Vorſtellungen in Leipzig 1770: „Der Gang dieſes (wieder auf die Bühne gebrachten Stückes) hat zu viel Aehnlichkeit mit dem Gange der Shakeſpeariſchen Hiſtorien, als daß es ſich auf unſern Bühnen ſo gut als auf der britiſchen ausnehmen könnte." Die ſechſte Ueberſetzung erſchien als „Gaſſorio und Belvidera", die ſiebente „Guido Jaffieri der Retter Venedigs", Berlin 1791, die achte unter demſelben Titel am ſelben Ort 1795 und die neunte „das gerettete Venedig" Baireuth 1795. — Die Waiſe von Otway kam nur ſelten auf die Bühne.

**) Der Ueberſetzer hat ſich durch H. A. B bezeichnet. Eine Ueberſetzung von Lillo's Werken iſt vom J. 1784.

Nicht die auf den Bühnen oft wiederholte Darstellung von Otway's „gerettetem Venedig" und Lillo's „Kaufmann von London" hat Lessing's erste Tragödie hervorgerufen „Miß Sara Sampson", denn der Dichter gab sie 1755 in demselben Jahre heraus, in dem die ersten Uebersetzungen jener Stücke erschienen. Aber das Publikum war durch sie herangebildet, da die Tragödie später in Szene gesetzt wurde, sie mit der Dankbarkeit aufzunehmen, die sich in dem einstimmigen Beifall an allen Orten aussprach. Ein Theater-Recensent in Königsberg schrieb: „Was braucht das bürgerliche Schauspiel für eine größere Empfehlung, für einen einleuchtenderen Beweis des Vorzuges, als Sara Sampson." Daß wie Otway's „Gerettetes Venedig", so auch Lessings „Sara Sampson" zuerst auf dem Theater in Königsberg aufgeführt wurde, soll im Folgenden erörtert werden.

An Nachahmungen des Lessingschen Stückes bis auf die englischen Namen der Personen konnte es nicht fehlen, wie es das oft gegebene Trauerspiel „Lucie Woodwill" von Pfeil uns zeigt.

Von den preußischen Dichtern mag hier v. Hippel eine Stelle einnehmen. Neben Lustspielen schrieb er ein bürgerliches Trauerspiel, das, so weit wir durch Briefstellen über seinen Inhalt aufgeklärt sind, wohl zu der Nachzügler-Schaar der Miß Sara gehört haben wird. Jedenfalls gehört Hippel seiner Poesie nach zu der Zahl der Classiker und ist möglichst weit von einem Lauson abzutrennen.

Merkwürdig ist es bei der großen Liebe zum Theater, die Theodor Gottlieb v. Hippel nährte, bei seinem an das Theatralische nur allzu nahe streifenden Leben und Weben, bei der diplomatisch praktischen Geschicklichkeit, mit der er unerwartet glückliche Erfolge erzielte, bei seinen gemüthreichen und humoristischen Darstellungen, durch die er einen großen Leserkreis fesselte, daß derselbe nicht mehr durch seine der realen Bühne gewidmeten Arbeiten wirkte, durch Comödien und rührende Schauspiele.

„Die Komödie versäume ich ungern" schreibt Hippel, der er gewöhnlich in der Loge seiner Freunde Göschen und Jacobi beiwohnte. Er liest den „Götz von Berlichingen" sogleich als er erscheint, und rühmt ihn als ein herrliches Stück. Er läßt sich vom Buchhändler Kanter den Inhalt von Weiße's „Romeo und

Julie" erzählen, der das Trauerspiel in Leipzig gesehn. Er ist gespannt auf die Erscheinung von Gerstenbergs „Ugolino". Er schreibt Theater-Kritiken, vertheidigt gegen einen Tadler „Menschenhaß und Reue", er hält in seinem Hause Leseübungen mit Damen und trägt Engels, Lessings Dramen vor und unterrichtet sogar einen angehenden Schauspieler, einen Sohn der Principalin Schuch, in der Declamation. Und wenn eine bis auf die Spitze getriebene Täuschung durch Rede und Benehmen von Schauspieler-Talent zeugt, so ist an der Vorzüglichkeit des Unterrichts nicht zu zweifeln. Bis zu seinem Tode gab er sich allen und selbst seinem vertrautesten Freunde Scheffner für einen durchaus anderen, als der er war und in dem lebhaften Briefwechsel, in dem beide stehn, ist charakteristisch das ewige ängstliche Geheimhalten, Maskiren und Verschleiern, das der eine vom andern fordert. „Man muß, schreibt er, heut zu Tage bei jedem Schritt sich bedenken, wenn man solche Verfolger hat, wie ich habe." Die Autorschaft der berühmten Lebensläufe läugnet er nicht nur geradezu ab, sondern er schiebt sogar einen Freund als den muthmaaßlichen Verfasser vor und von Berlin her kömmt die Kunde endlich nach Königsberg, daß der Schriftsteller daselbst lebe. Denn Hippel, der durch Geist und eigne Kraft sich zum Kriegsrath und dirigirenden Bürgermeister, man nannte ihn Stadtpräsidenten, emporschwang, richtete seinen Blick zu Höherem und meinte als Roman- und Comödienschreiber bei Beförderungen minder berücksichtigt zu werden. Die Geheimhaltung nimmt einen mystischen Anstrich in seiner Thätigkeit als Freimaurer, in seinem Glauben an die Wirkungen der Wünschelruthe. Das Decorationswesen, das er in kunstsinnigen Anlagen liebte, hat wieder etwas Theatermäßiges, wenn er im Garten seines Landsitzes bei Königsberg eine Copie des Bauernstübchens erschafft, das in einem Pfarrhause bei Rastenburg durch Jugenderinnerungen ihm heilig geworden, wenn er in seiner Wohnung eine ungebrauchte Küche in eine Einsiedlergrotte mit Kapelle, den Raum unter dem Dach in Zelte verwandelt und Lauson, der in Anordnung der Bilder und Kupferstiche ihm behülflich ist, seinen Theatermeister nennt.

Hippel hielt sich von der Gottschedischen und Lessingischen Schule fern und sagt: „Ich hab mit Fleiß mich nach Keinem

modeln wollen, ſondern in allen meinen Stücken die Natur und das gemeine Leben abgeſchrieben" *).

Was Hippel als Briefſchreiber zu verſteckt und rückhaltend, das iſt er als Comödienſchreiber zu offenkundig und gerade aus. Nur zwei Luſtſpiele ſind von ihm gedruckt: „Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann," in 1. Aufzuge 1765 und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" in 3 Aufzügen 1768 **). Die Compoſition iſt mangelhaft und in beiden deckt die erſte Szene ſchon das Ganze auf. In dem erſten Stück wird uns beim Aufrollen des Vorhangs gleichſam das Titelblatt vor Augen geſtellt, denn wir ſehen den Pedanten der Ordnung nach der Stubenuhr ſchauend. Hippel ſcheint es beſonders auf die Charaktere angelegt zu haben, die aber gar zu grotteſk ausgefallen ſind. „Die Bedientenrollen, ſagt Hippel, ſind in allen meinen Stücken zu bedeutend." Auch der Witz will uns nicht munden. Ein Paar abgekürzte Stellen als Probe aus dem zweiten Luſtſpiel, das in Königsberg ſpielt, mögen hier ſtehen.

Dorton, der Vater, läßt ſich vom Bedienten friſiren.

Wenn ich mich recht beſinne, ſo will ich wiſſen, was du gedacht haſt.

Jacob.

Denken kann ich ja, was ich will ...

Dorton.

Schurke!

Jacob.

Ich dachte, ich dachte — Verflucht! es läßt ſich nicht ſagen. Wenn es denn nicht anders iſt, ich dachte —

Dorton.

Nun —

*) Hippel Bd. XIII. S. 55.

**) Zuletzt gedruckt in Hippels ſämmtl. Werken 1828. Bd. X. „Der Mann nach der Uhr" iſt beſprochen und im Auszuge mitgetheilt, zugleich mit der Recenſion von Leſſing, in N P P B. Bd. VI S. 8. Beide Stücke wurden wohl im Manuſcript der Schuchſchen Geſellſchaft übergeben. Hippel, Sämmtl. Werke XIII. S. 19. ſchreibt 1767 „Meinen ungewöhnlichen Liebhaber (sic) habe ich angefangen umzuarbeiten." Er will das Stück drucken laſſen, ehe ihm ein Acteur (Amberg) zuvorkömmt.

Jacob.

Ich dachte, daß es seit einiger Zeit nicht recht richtig mit Ihnen wäre.

Dorton.

Was? Du hast die Dreistigkeit, mir ins Gesicht zu sagen, daß ich verrückt bin?

Jacob.

Um Vergebung, mein Herr, ich meine ja eben nicht den äußersten Grad der Raserei, ich meine nur, mit Erlaubniß zu sagen, daß Sie verliebt sind.

Dorton für sich.

Sollte er meine Liebe zu Klärchen merken! (laut.) Daß ich verliebt bin, das weißt du aus der Frisur?

Jacob.

Nichts ist natürlicher als das. Ich schließe von mir auf Sie — oder weil Sie doch als mein Herr obenan stehn müssen — ich schließe von Ihnen auf mich und dann ist Alles klar, wie die liebe Sonne.

Jacob verräth sich bald als der Nebenbuhler des Herrn und dieser als der seines Sohnes, die alle die jugendliche Ausgeberin lieben. Es erweist sich, daß sie, die man für ein Kind armer Eltern hielt, Anspruch auf einen Theil des vom alten Dorton in Beschlag genommenen Vermögens hat, der Anfangs der Aufklärung spottend die Worte entgegenstellt.

Ha, ha, ha! Eine Ausgeberin soll wohl gar aus einer guten Familie seyn. Nicht wahr, man rührte vor ihrem wohlseligen Herrn Vater die Trommel? Nota bene, wenn er Spießruthen lief.

Ein anderes Gespräch zwischen dem Herrn und Diener lautet so:

Dorton.

Wie bist Du denn hergekommen?

Jacob.

Zu Fuße, wie Sie sehen, Herr Dorton. Wir fahren niemals anders, als wenn's zum Balle geht.

Dorton.

Aber ich möchte wiſſen, wie du es erfahren haſt, daß ich hier bin?

Jacob.

Weil ich Sie salva venia gerochen habe.

Dorton.

Schurke! bin ich denn zum Teufel ein geräucherter Aal, den man in der Ferne riecht?

Jacob.

Nicht doch. Ich verſichere Sie, daß ich durch dasjenige, was ich gerochen, nicht eigentlich Sie als den Herrn Dorton, ſondern deſſen Perücke verſtanden habe, welche ich jüngſt mit wohlriechendem Waſſer dergeſtalt ausgewaſchen, daß die Nachbaren ſich erkundigen, wie es doch käme, daß Herr Dorton noch auf ſein Alter ſo galant wird.

Clärchen „des jungen Dorton Geliebte" kann auf der Wahl beſtehn. Die Thränen werden geſtillt, von denen ein anderer Liebhaber bemerkte:

Ich weiß nicht, wo ich es gehört habe, daß die Thränen eines ſchönen Mädchens einen feinen Geſchmack haben ſollen, man müſſe ſie aber, ſo wie den Punſch, nicht kalt werden laſſen.

Beide Stücke wurden ſowohl in Danzig und Königsberg, als in Hamburg gegeben. Daſelbſt ſpielte in den „ungewöhnlichen Nebenbuhlern" 1769 F. L. Schröder die Rolle des Jacob, und in dem „Mann nach der Uhr" 1766 Schröders Stiefvater Ackermann die des Orbil *). In der Hamburgiſchen Dramaturgie wird von dem einaktigen Luſtſpiel bemerkt: „es iſt reich an drolligen Einfällen, nur Schade, daß ein jeder, ſobald er den Titel hört, alle dieſe Einfälle vorausſieht." Auch die Beurtheilungen in Danzig fielen nicht beſonders günſtig aus.

Zweimal wurde „Der Diener zweier Herrn" in Königsberg dargeſtellt, welches Stück wahrſcheinlich früher „Herr und Diener" hieß und 1767 über die Szene ging.

Außer dieſen Luſtſpielen wurde von ihm ein Trauerſpiel in

*) Meyer F. L. Schröder II. II. S. 145. 18. 55.

6 Aufzügen als von einem unbekannten Autor 1768 in Königsberg gegeben. Es fand Anfechtung, so wurde gerügt, daß darin drei Personen ums Leben kämen, daß die Handlung unwahrscheinlich sey und daß Mißbrauch mit dem Namen Gottes getrieben werde. Während der Darstellung machte ein bekannter Mann die laute Bemerkung: „Es wird hier mehr gebetet als im Collegio Fridericiano" und auf einem Markt las man an einem Laternenpfahl: „Wir wünschen, daß bei der verderblichen Glut der Julie und Amalie das Stück mit verbrannt wäre und rathen zu schweigen oder sich zu bessern." Hippel hatte die Dichter Bock und John im Verdacht. Das Stück ward indeß Tages darauf wiederholt *).

In dem Lustspiel „Sobald der Vetter kommt" fand Scheffner Mangel an Handlung. Durch ein zweites: „Der Complimentist" glaubte der Verfasser in den entgegengesetzten Vorwurf der zu gehäuften Handlung verfallen zu seyn. Der Complimentist sollte in Leipzig erscheinen, vom erstgenannten Stück sind zwei Bogen gedruckt.

In Hippels Nachlaß fanden sich außerdem zwei angefangene Trauerspiele und der Plan zu einem Drama oder einer Erzählung: „Der Knopfmacher."

Andere Dichter werden wir unter den Schauspielern kennen lernen.

Durch Gottscheds Mitwirken wurde wahrscheinlich die von ihm gesäuberte, gleichsam ehrlich gemachte Bühne nach Preußen versetzt und zwar durch den Principal Schönemann, der seine Kunstzüge so ordnete, daß er an der Jubelfeier der Albertus-Universität im J. 1744 thätigen Antheil nehmen konnte.

Schönemann hatte 1743 das preußische General-Privilegium erhalten und nannte sich seitdem Director der Pr. privilegirten Teutschen Schaubühne. Er begab sich nach Danzig, um daselbst während des Domnicks zu spielen, als die Dietrichsche Gesellschaft sich in Warschau befand. Er bittet den Danziger Magistrat d. 20. Juli 1744 um die Genehmigung. So wie es vor 30 Jahren der Sophie Haak gegangen war, so ging es auch

*) Hippel XIII. S. 40.

ihm; der Aufenthalt ward ihm, vielleicht weil er die üblichen Formalitäten verabsäumt hatte, versagt. Aber für ihn wurde eine glückliche Auskunft getroffen. Der preußische Resident in Danzig zeigt ihm am 28. Juli an, daß der Bürgermeister durchaus nicht die Erlaubniß, Comödien zu spielen, gebe. Allein auf dem nahe gelegenen Grunde in der Schidlitz, der dem Bischof von Cujavien zugehöre, sey es ihm gestattet. Als alle Bitten trotz großmüthiger Verwendungen nichts verfingen, beruhigte sich Schönemann bei dem Vorschlag. Wahrscheinlich errichtete er in der Schidlitz die Theaterbude, die noch später benutzt wurde. Die Schidlitz war seitdem ein Freihafen für die in Danzig nicht gelittene Kunst und es wurde hier während der Advents- und Passionszeit (in dem bischöflichen Gebiet!) gespielt, in welcher dort theatralische Vorstellungen verboten waren. Wenn auch der Noth abgeholfen war, so fühlten sich doch die Musenpriester an der Ehre gekränkt, um so empfindlicher, als die Rücksichtslosigkeit der Ehre der deutschen Kunst gefährdete. In einem vom Schauspieler J. C. Krüger abgefaßten Vorspiel giebt auf Apolls über die freien Künste gerichtete Anfrage:

Hat eurer Schwester es, der Schauspielkunst, geglücket,
Daß sie sich, so wie ihr, in Preußen Schutz erblicket?

die Fama folgende Antwort:

Da, wo die Weichsel fließt
Die sich, an Schiffen reich, durch freie Fluren gießt,
Da sah ich jüngst ein Weib an dem Gestade sitzen —
Die Schönheit konnte sie nicht vor den Feinden schützen,
Die Unschuld mehrte nur der Frevler Raserei,
Die Großmuth stand umsonst der Schönen Unschuld bei:
Die Feinde, die ihr auch den mindsten Platz nicht gönnten,
Versuchten, ob sie sie vom Ufer jagen könnten.
Sie bat. Kein Bitten galt. Sie wandte sich zum Flehn,
Daß sie das Plätzchen sich zum Lager ausersehn,
Um von der Noth zu ruhn, die sie bisher erlitten,
Die Feinde hörten nicht ihr ehrfurchtsvolles Bitten *). —

*) J. C. Krügers Poetische und Theatralische Schriften, herausgegeben von J. F. Löwen. S. 129.

Wahrscheinlich spielte Schönemann bei den Danzigern bis zum Eintritt der Universitäts-Jubelfeier in Königsberg. Hier traf er mit seinem Gönner Gottsched zusammen. Im altstädtschen Gemeindegarten wird die erste Vorstellung am 17. Sept. 1744 stattgefunden haben und der „sterbende Cato" gewesen seyn. Eröffnet wurde sie durch das eben erwähnte Vorspiel, welches Löwe, Schönemanns Eidam, schön nennt und den Titel führt: „Die mit den freien Künsten verschwisterte Schauspielkunst." Die Szene ist der Parnas. Apoll und die Weltweisheit treten in dem Stück dem Eigensinn und dem Vorurtheil entgegen und nicht minder entscheidend die Schauspielkunst dem Possenspiel. Die Schauspielkunst siegt und wird den freien Künsten zugesellt.

Apollo zu denselben.

Göttinnen, deren Gunst die beste Richtschnur ist,
Nach der ein weiser Mann das Wohl der Völker mißt;
Auf! wohnt am Pregelstrom! es sey euch so bekannt,
So heilig und so werth als euer Vaterland,
Das Land der Griechen war *).

Fama.

Die wahre Schauspielkunst erzieht dem Staate Kinder
Darauf er ruhen kann und dienet ihm nicht minder
Als Richtplatz, Heldenbahn, als Tempel und Altar
Und alles, wodurch sich ein Staat sein Glück gebar.
Ein feurig edel Volk dringt aus der Heldenbahne
Und schwöret sichern Schutz bei seines Staates Fahne,
Der Schauplatz aber weckt der Vorwelt Helden auf,
Läßt ihre Thaten sehn und weist die Nachwelt drauf. —

*) Simon Dach läßt vor 100 Jahren bei der nämlichen Gelegenheit in einem Festspiel die Musen singen:

Edler Pregelstrom, Glück zu!
Du sollt künftig uns in Ruh
Wie wir dich in Wohlfahrt stellen.
Sey du reicher Fluß gewiß,
Daß wir deine klaren Quellen
Vorziehn unserm Castallo

Ja — man verdammte mich noch eh als man mich kannte
Weil da mein Feind [das Possenspiel] gefehlt, man mich auch strafbar nannte,
Doch als in Deutschland ich Gefahr zu fallen lief,
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief
Und deutsch erzog; obgleich viel kritische Tyraunen
Den Anfang, da er nicht vollkommen ist, verbannen.
Wenn jene, statt den Ruhm des Preußen zu verletzen,
Was er gegründet hat, sich wagten fortzusetzen.
Und eines Landsmanns Witz aus pöbelhaftem Neid
Den Ruhm nicht raubeten, den ihm die Nachwelt weiht,
Kurz, wenn die Weisen mir mehr kluge Lehren geben,
Werd ich mich mehr bemühn, denselben nachzuleben*).

Schönemann gab den Gebrauch mit den Vorspielen, in denen an den Patriotismus der Zuschauer gepocht wurde, um sich Eingang zu verschaffen, eine grandiose Ausdehnung.

Wir wissen von vier Festspielen, die in Königsberg in Szene gesetzt wurden**). Schönemann versprach „nur moralische Comödien und Tragödien" darzustellen, aber sie werden uns nicht genannt. Eine Ergänzung aus der vierbändigen Sammlung der „Schauspiele, welche auf der Schönemannschen Schaubühne aufgeführt worden", ist um so mißlicher, als sie erst 1748 erschien***). Außer dem „Cato" wird Corneille's „Polyeuct" gegeben seyn, indem dieses Trauerspiel im ersten Vorspiel genannt wird. Unter den Lustspielen wird nicht „der Bocksbeutel" und unter den Schäferspielen nicht „die gelernte Liebe" gefehlt haben, da mit ihnen Schönemann glänzende Erfolge erzielte. Der Bocksbeutel (Name

*) Krügers Poet Schr. S 127. 139.

**) Ebendaselbst S. 101. Machiavell oder die Geburt der Minerva aus dem Gehirne Jupiters. Von ungenannten Verfassern sind: Die Liebe das feste Band der Staaten. Bei der Vermählung der preuß. Prinzessin Luise Ulrike mit dem schwedischen Thronfolger. Königsberg 1744. Die in den Armen der Majestät gesicherte Glückseligkeit. Königsberg 1745. Wahrscheinlich am Geburtstag Friedrichs II. aufgeführt

***) Zu den neusten Stücken in der Sammlung gehören die Candidaten von Krüger. Die meisten sind aus älterer Zeit und von verschiedenen Verfassern

einer Perſon) hatte einen Buchhalter Borkenſtein in Hamburg zum Verfaſſer und enthielt eine Satire auf lächerliche Gewohnheiten der hamburgiſchen Bürgerſchaft. Ungeachtet der localen, gewiß nicht überall verſtändlichen Beziehungen wurde das Stück ſeit 1741 an allen Orten mit größtem Beifall aufgenommen, nirgend mit größerem als in Hamburg, wo es 22 Mal kurz hintereinander über die Szene ging *). Zu der Farce wurden Fortſezzungen geliefert und 25 Jahre lang erhielt es ſich als Lieblingsſtück. Ein anderes war Roſts Schäferſpiel, das unter dieſer einfachen Benennung im Druck erſchien, aber auf der Bühne „die gelernte Liebe" hieß und von Schönemann, um mehr anzulocken, „der verſteckte Hammel" betitelt wurde. Schönemann gab das 1743 verfaßte für eine durchaus neue Erſcheinung geltende Stück, in ausgezeichneter Weiſe; durch das treffliche Spiel Ekhofs und der Rudolphi „die in unſchuldigen Rollen nicht ihres Gleichen hatte" wurde es ſehr gehoben. Sechszehnmal hintereinander ſtellte er es dar, das auf allen Theatern Beifall fand **).

*) Vgl. Löwe S 35. mit dem Theater-Kalender 1775. S. 102.

**) Schmid Nekrolog der teutſchen Dichter Bd. II. S. 445. Es wurde noch 40 Jahre ſpäter gegeben, aber nur von Kindern.

Wenn die Schäferſpiele als etwas Altes anzuſehn ſind, ſo erhielten ſich auch andere alte Darſtellungen, wie ſehr ſie auch gegen den Gottſchedſchen Geſchmack verſtoßen mogten. Da dieſer nicht mehr für maaßgebend erachtet wurde, ſo wurden ſie um ſo begieriger aufgenommen. Vornean ſteht der „Patelin," der durch Bruegs eine andere Geſtalt gewann, 1762 zu Danzig in einer neuen Bearbeitung erſchien und ſeit 1765 häufig über die Breter ging. Schink wollte ihn 1781 zu einer Oper umformen. Ekhof gab den Patelin in althergebrachter Weiſe und wetteiferte nach Schröders Urtheil mit dem zotenvollſten Hanswurſt und dennoch fand Leſſing ſein Spiel „ganz vortrefflich." Meyer Schröder II. II. S. 16. Hamburgiſche Dramaturgie XIV. — Unter der Direction der Schröder wurde 1742 in Hamburg „Doctor Fauſt" als Nachſpiel aufgeführt. Häufig wurde „Petter Squenz" aufgeführt und zwar nach Gryphius' Umdichtung, wenigſtens treten in der Poſſe ein Serenus (der Prinz) und ein Bullabutain (Blaſebalgmacher) auf. Eine Bearbeitung von G. G. Bredow erſchien 1816, die letzte von W. Müller 1823. — An Harlekinaden wurde noch mancherlei zum Beſten gegeben wie „Der zum Doctor geprügelte Harlekin" „Harlekin der Höllenſtürmer Herkules." Auch ſelbſt in den Schulcomödien ſpielt der Harlekin wie uns dies ein Luſtſpiel lehrt, das von der Jeſuitenſchule in Röſſel 1765 im Freien in Szene geſetzt wurde. Ueber daſſelbe mit beigefügten Auszügen N P P B. Bd. VI. S. 145. Von den Schauſpielertruppen, die in Königsberg und Danzig vor-

Schönemann kömmt am 30. Nov. 1744 beim Magiſtrat darum ein, bis zum vierten Advent ſpielen und nach Weihnachten die Vorſtellungen fortſetzen zu dürfen. Er beruft ſich hiebei auf die ihm von Berlin gewordene Erlaubniß „wenn in Berlin nichts zu verdienen iſt auch in anderen Städten zu ſpielen.“ Nicht bis zum vierten, ſondern bis zum dritten Advent wird es ihm geſtattet. Er eröffnet darauf am 28. Dez. wieder die Bühne, die er am 29. Jan. 1745 ſchließt *), um ſeine Rundreiſe nach Breslau, Leipzig, Halle, Halberſtadt, Braunſchweig u. ſ. w. fortzuſetzen.

Schönemann leitete eine Elite von Schauſpielern, die ſein Unternehmen mit einer Glorie kränzte, wie nicht leicht das eines anderen Theaterprincipals. Ihm ſelbſt aber ungeachtet alles Ruhmes von Seiten ſeines Eidams iſt nur ein ſehr bedingtes Verdienſt zuzueignen. Sein Leben möge daher nach dem ſeiner Schauſpieler erzählt werden, unter denen ſich zwei Dichter befanden.

Ein Zauberſchein ſoll an der Stelle weben, wo verſunkene Schätze liegen, ſo bezeichnet das Andenken Ekhofs (eines Künſtlers, der nur für die Gegenwart ſchafft) eine unverlöſchliche Flamme. Fruchtbare Traditionen ſeines Spiels pflanzten ſich von Schauſpieler zu Schauſpieler fort bis zu unſerer Zeit.

Conrad Ekhof, (nicht Eckhof) der Sohn eines Stadtſoldaten in Hamburg, wurde 1720 geboren. Er war mehrmals Schreiber und verdankte wohl ſeine Bildung der Bibliothek eines Advokaten in Schwerin, der ihn mit Schreiben beſchäftigte und der ein großer Theaterfreund war. Die Würde eines Lichtputzers iſt untergegangen wie die eines Farbenreibers, die mehrmals die erſte Stufe zum Künſtlerthume war. Die erſte bekleidete Ekhof beim Theater, ehe er am 15. Jan. 1740 in Lüneburg im „Mithridat“ das erſte Zeichen ſeines Berufs ablegte. Sein Organ, ſeine Ausſprache waren unvergleichlich. Von ihm und Eßlair wird geſagt, ſie hätten das ABC mit ſolchem Wohlklang herzuſagen

ſtellungen gaben, wurde der Harlekin wechſelsweiſe von der einen gehegt und von der andern verwieſen. Der Hilferdingſchen die den Harlekin begünſtigte hielt das Widerſpiel die Dietrichſche, der Ohlſchen die Ackermannſche, der Franz Schuchiſchen die Caroline Schuch.

*) Auffallend iſt es, daß Ekhof, der die letzte Nachricht mittheilt, der Spielzeit vom September 1744 ab nicht gedenkt. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 37.

verſtanden, daß Empfindung in den einfachen Lauten ſich kundgegeben. Er war klein, ſeine Geſtalt nicht untadelhaft, aber er erſchien nicht zum Wiedererkennen groß und charaktervoll als Held auf der Bühne und ſein Ausſehn war von der Art, daß er 49 Jahr alt noch den Major Tellheim gab. Im niedrig Komiſchen wie im hoch Tragiſchen war er gleich unübertrefflich und ließ weit den einſt bewunderten Kohlhardt zurück, indem er mit gleichem Erfolg den „Patelin" und den „Bauern mit der Erbſchaft" (nach Marivaux) den Zamor und den Odoardo gab. Leſſing erklärt: „Ekhof mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinſten noch immer für den erſten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm ſehn zu können." Von Garricks Bewundern wurde Ekhof gelobt. Er ſpielte in Voltaire's „Zaire" den Orosman und den Luſignan *) zugleich. „Es iſt unglaublich, ſagt Iffland, bis auf welchen Grad er aus ſich ſelbſt herausgehn, ſich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzuſtellen hatte, hinein individualiſiren kann." Mit dem fein nüancirten Ausdruck, mit den genau berechneten Uebergängen verband er überall Wärme, Innigkeit und Empfindung. Intereſſant muß es uns ſeyn zu erfahren, welchen Eindruck das Spiel des deutſchen Roscius (ſo wird er oft genannt) auf den Bühnen in Königsberg und Danzig machte. Wir beſitzen das Urtheil eines Kunſtrichters in Danzig, das als ſo vorzüglich erkannt wurde, daß man es im Nekrolog Ekhofs im Gothaſchen Kalender 1779 wiederholte **). Nach ihm dachte er nicht allein mit dem Dichter, ſon-

*) Die ergreifendſte Szene des Luſignan deklamirte Ekhof vor Nicolai, der ihn in einer Morgenſtunde beſuchte, im Schlafrock mit der Nachtmütze und der Brille auf der Naſe, er umarmte zwei Stühle ſtatt der Kinder und — rührte zu Thränen. In der gleichzeitigen Darſtellung beider Rollen ahmte ihn Döbbelin nach.

**) S. 223. „Seinen theatraliſchen Werth, ſagt der Schreiber, habe ich nirgend treffender, als in einer alten kritiſchen Schrift geſchildert gefunden." Dieſe iſt: „Critiſche Nachricht von der Schuchiſchen Schauſpielergeſellſchaft. Nach denen in der letzteren Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgeſtellten Schauſpielen. Danzig 1758." Jetzt dürfte ſchwerlich auf eine anonyme Theatercritik nach 20 Jahren noch Rückſicht genommen werden, eher nach 100 Jahren. Für die gefällige Mittheilung des vielleicht einzigen Exemplars der „Critiſchen Nachricht" ſage ich dem Herrn Director Löſchin in Danzig den verbindlichſten Dank.

dern bisweilen dachte er auch für ihn *). „Er iſt, ſagt er, ein Künſtler, der die Schönheiten und Vollkommenheiten ſeiner Kunſt kennt und einſieht, der ſie als eine freie Kunſt betrachtet und ſtudirt und mit einer vollkommenen theatraliſchen Einſicht die genaueſte Praktik verbindet, der jeden Charakter kennet und empfindet, der kein Wort ſagt, ohne es zu fühlen, und keinen Geſtus, keine Modulation anbringt, ohne es überlegt zu haben. Seine Stellung iſt jederzeit richtig, bei großen Charakteren groß, bei komiſchen komiſch. Seine Bewegungen ſind nicht nur wohl überlegt und durchdacht und Dolmetſcher ſeiner Seele, ſondern auch in ihrer Art vollkommne Muſter. Seine Modulation iſt unverbeſſerlich. In leeren Stellen weiß er dieſes Leere ebenſowohl zu überhüpfen und das Schöne hervorſchimmernd zu machen, als in gedrängten Stellen jedes Wort mit ſeinem wahren, eigenen und beſten Tone auszuſprechen. Seine Declamation iſt poetiſch, ohne zu ſcandiren und pathetiſch ohne ſchwülſtig zu ſeyn. Er kennt das Theater vollkommen und ſpielt alle Partien als ein Meiſter.“ Dieſelbe Sorgfalt, die er auf ſich verwandte, verlangte er auch bei den Mitſpielenden wahrzunehmen. Man nannte ihn pedantiſch und despotiſch, der als Regiſſeur um alles genau ſich kümmernd, ſich als vorzüglich zeigte, aber als Director durch ſeine Kleinlichkeit vielfach verſtieß, ohne den Zweck zu erreichen. Durch aufgezwängte Schulregeln wurde die ſchaffende Kunſt eingeengt **) und der hergebrachte zünftige Anſtrich keineswegs verlöſcht. Noch zu damaliger Zeit hüllten die Schauſpieler aus Neid und Stolz Geſchicklichkeiten, mit denen ſie Glück machten, in ein undurchdringliches Geheimniß, ſie erkannten ſich an gewiſſen Worten nach Handwerksgebrauch. Dazu kam nun noch die Forderung Ekhofs, daß ein Principal keinen Schauſpieler annehmen ſollte, der nicht ehr-

*) Ein Epigramm auf Ekhofs Bildniß im Theater-Kalender 1776. S. 28.

Heller ſtrali durch ihn der Geiſt
Unſrer Leſſinge und Engel:
Dämmern oder ſchwinden heißt
Sein Talent des Pradons Mängel.

**) Als Schröder bei einem Gaſtſpiel Ekhofs in Hamburg außer den Proben von dieſem aufgefordert wurde, eine „Concertirung“ ihrer Partien vorzunehmen, ſo wies er vornehm ſolches von der Hand und ging auch auf die vorgeſchlagenen Theaterſpiele nicht ein.

licher Herkunft ſey, wie es gewöhnlich in den Zunftbeſtimmungen oben an ſteht, daß niemand in die Lehre genommen werden könne der nicht aus rechtmäßiger Ehe entſprungen ſey.

Ekhof machte Leſſings fruchtbar anregende Bekanntſchaft 1756 in Schwerin. Er ſchreibt an ſeinen älteren Freund Weiße: „Des Herrn M. Leſſing Umgang hat mich ungemein ergötzt. Wie vielen Dank bin ich Ihnen für die Bekanntſchaft eines ſo braven Mannes ſchuldig" *). Die hohe Achtung, die er ihm ſchuldete, bewies er durch die Liebe, mit der er die Charaktere in ſeinen Stücken gab, dadurch daß er, wie erzählt wird, ſeine Ueberſetzung der Diderotſchen Schauſpiele unterdrückte, als die Leſſingſche erſchien **). Kein ſchöneres Loos konnte dem Theater fallen, als daß Leſſing und Ekhof als Doppelſterne daſſelbe ſegensreich erleuchteten. Engel ſagte, man verſtehe nicht die Leſſingſchen Tragödien, wenn man ſie nicht von Ekhof darſtellen ſähe.

Ein Jahr vor ſeinem Tode zu einer Privatvorſtellung des „Weſtindiers" nach Weimar berufen, ſpielte er zuſammen mit fürſtlichen Perſonen und mit Goethe.

Wie nicht anders möglich zog ihn nach Gottſcheds Beſeitigung das Engliſche beſonders an, ſo daß er es erlernte, willens die Art of Acting zu verdeutſchen. Außerordentliche Freude verurſachte ihm die Wielandſche Ueberſetzung des Shakſpear, wenn er auch, von angeerbten Anſichten geleitet, ſich von der Einführung deſſelben auf die deutſche Bühne nicht eben Segen verſprach. Seine letzte Rolle war der Geiſt im „Hamlet".

Bei ſeiner ſtillen Begeiſterung, zum Heil des Ganzen zu wirken, war ihm nicht damit gedient, alle Kunſtgenoſſen zu überſtralen, wenn er ihnen auch vorleuchten wollte. Hätte nicht Gottſched darauf gedrungen, daß es anders auf dem entweihten Schauplatz werden müſſe, ſo würde Ekhof die Ehre haben, der ein Feind des Improviſirens und Extemporiſirens ***) in dem einſichts-

*) Weiße Selbſtbiographie S. 39.

**) Die Stücke, die er aus dem Franzöſiſchen überſetzt, ſind aufgeführt, aber bald von der Bühne verſchwunden. Eines iſt gedruckt in der Schönemannſchen Sammlung.

***) Ein Beiſpiel, daß er mitten einſprach, wenn auf der Szene wider die Ordnung gefehlt wurde, giebt uns der Theater-Kalender 1775. S. 65. Als Ek-

voll Geordneten, das er bei den Franzoſen nicht verkannte *), die Nothwendigkeit höherer Kunſtaufgaben ſah. Auch er wollte Ordnung wie Gottſched, aber daneben noch etwas mehr, nämlich Poeſie. Die Kunſt ſollte gehoben werden, der er mit ganzer Seele lebte, und dadurch zugleich der Stand, dem er mit Liebe und Stolz angehörte. Die Action ſollte bei angebornem Talent durch ernſtes Studiren erlernt und nicht durch Routine erworben werden und es ſollte der Schauſpieler nicht allein als Künſtler, ſondern auch außerhalb des Theaters bei geſicherter Stellung Achtung genießen. In Schwerin wurde 1753 eine Schauſpieler-Akademie von Ekhof ins Leben gerufen, zu der nur Mitglieder der Schönemannſchen Geſellſchaft Zutritt hatten. Nach dem Statut ſollten in den vierzehntägigen Sitzungen Abhandlungen über die Schauſpielkunſt vorgetragen, die aufzuführenden Stücke geleſen, beſprochen und beſonders rückſichtlich der Darſtellnng kritiſch beleuchtet werden und endlich die Leiſtungen der Schauſpieler auf der Bühne und ihre Pflichten im bürgerlichen Leben **) beurtheilt, geprüft und

hof in Hippels „Mann nach der Uhr" den Orbil darſtellte und bemerkte, daß ſeinem Mitſpielenden der Degen aus dem Gehänge glitt, ſo unterbrach er ihn mit den Worten: „Ei Herr Magiſter, ein ordentlicher Mann ſteckt auch ſeinen Degen feſt."

*) Mit Gottſched bekannte auch er: Wir müſſen den Franzoſen die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ſie in dieſer ſchweren Kunſt unſere Vorgänger ſind, daß ſie es durch Zeit, Fleiß und Uebung zu einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit gebracht und deßwegen haben wir uns auch gar nicht geſchämt, in ihre Fußtapfen zu treten. Allein dabei haben wir uns ſorgfältig beſtrebet, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzuſondern und nichts in dieſer Kunſt von ihnen zu behalten, was nicht auf dem Probierſtein der Wahrſcheinlichkeit für bewährt gefunden werde." Theater-Kalender 1779. S. 34.

**) „Pflichten gegen Gott und Welt": Der Komödiant zeige „ein ehrbares, geſetztes und vernünftiges Weſen, um die Vorurtheile zu erſticken, die dieſen Stand ſo häufig verfolgen" Ihm ſelbſt erſchien der Stand ſo heilig als der eines Predigers und er ſchrieb in das Stammbuch eines Theologen, Theater-Kalender 1776. S. 34.:

Freund du und ich, wir lehren
Zwar an verſchiedenen Orten,
Doch folget unſern Worten
Bei denen, die uns hören,
Nur ſtets erwünſchter Segen,
Was iſt am Ort gelegen?

geregelt werden und ſelbſt diejenigen, die der Akademie ſich entzögen, ihren Beſtimmungen nachzuleben gehalten ſeyn *). Schon nach Jahresfriſt wurde die Akademie von ihrem Begründer aufgehoben. „Ich war Menſch, ſagte er in der Abſchiedsrede, als ich ſie ſtiftete, und konnte alle die Hinderniſſe, die Widerſpenſtigkeiten, die elenden Spötterien nicht vorherſehn.“ Der letzte Brief, den Ekhof wenige Monate vor ſeinem Tode an Schröder ſchrieb, betraf eine zu begründende Penſions- und Todten-Kaſſe für alle deutſche Schauſpieler und die Wiederherſtellung eines Schauſpieler-Ordens (wahrſcheinlich zu gegenſeitiger Unterſtützung), wie er laut einem Statut in Paris beſtanden haben ſollte. Alle Mühſeligkeit und Kränkung, ſchreibt er, erſtickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei ſo viel zum Beſten zu thun, als ich kann. Ich ſehe aufs Ganze. Ich mögte ſegnen, die mich fluchen, wohlthun denen, die mich haſſen. Welch eine Wonne für mich, wenn ich auf meinem Sterbebette denken kann: Gottlob! nun kann ſich der Mangel zwiſchen keinem deutſchen Schauſpieler und ſeinem Grabe mehr einſchleichen!“ Nicht die wohlthuende Ueberzeugung, aber das ſchöne Bewußtſeyn folgte ihm ins Grab: „Ich habe Alles verſucht, bloß durch mich die Ordnung wieder herzuſtellen“ **).

Wie die Neuber die Geſchichte ihrer Geſellſchaft zu ſchreiben gedachte, ſo ſammelte Ekhof Materialien zur Geſchichte der Schönemannſchen Geſellſchaft. Wie viel haben wir durch das Aufgeben ihres Vorſatzes eingebüßt ***)! Ekhof, nachdem er in der Ge-

*) Theater-Kalender 1779. S. 22: „Nachrichten aus den Tagebüchern dieſer Akademie gezogen.“ Merkwürdig iſt auch das Verzeichniß der Stücke, über deren Unterdrückung man ſich einigte. S. 35. Das erſte iſt die „Alzire“ von der Gottſched und man vermißt nicht die „Pariſiſche Bluthochzeit“ von Gottſched. Als bibliſche Stücke werden „die Maccabäer“ und „Adam und Eva“ verworfen. Ueberlebt hatten ſich zwei Trauerſpiele, „Papinianus“ und das „Leben ein Traum“ jenes wahrſcheinlich von Gryphius und dieſes eine Nachbildung der Calderoniſchen Dichtung, wie oben gedacht, von Velthen 1690 aufgeführt. Der Schäferſpiele gab es nur zu viel und ihre Zahl wurde vermindert durch Zurückſtellung „des faulen Schäfers“, „des plauderhaften Schäfers“. Auffallend iſt es, daß dieſes Loos „die Candidaten“ und „die Lucretia Romana“ treffen ſollte, die aber noch lange und häufig dargeſtellt wurden. Vielleicht iſt unter den Candidaten nicht das Krügerſche Luſtſpiel gemeint, das ſich die Schönemanuſche Bühne am wenigſten würde haben nehmen laſſen.

**) Meyer Schröder II. II. S. 22.

***) Großentheils nach ſeinen Mittheilungen verfaßte Löwe die hier mehrfach

ſellſchaft, der er zuerſt angehört, 17½ Jahre gewirkt hatte, mußte ſeitdem, durch eintretende Umſtände nur dazu vermogt, öfters in den Anſtellungen wechſeln. Er nahm 1757 von Schönemann ſeinen Abſchied, da dieſer ſeine Schwägerin Steinbrecher, geborne Spiegelberg, entlaſſen, und ging zur Schuchiſchen Bühne über. Darauf ſpielte er unter verſchiedenen Directionen meiſt in Hamburg und beſchloß ſein Leben als Director in Gotha 1778 *).

Bildniſſe von ihm findet man im Gothaſchen Theater-Kalender 1775 von Geyſer nach Graff und in Iffands Almanach 1807 von Meno Haas geſtochen. Das letztere iſt mehr charakteriſtiſch **).

Die Schriftſteller Uhlich und Krüger betraten unter Schönemann wie Ekhof zuerſt die Künſtlerlaufbahn.

Ad. Gottfr. Uhlich aus Sachſen, mehrerer Sprachen kundig, intereſſirte ſich frühe für das Theater und ſeine Geſchichte. Er ſpielte alte, kalte Charaktere und erwarb ſich um Gottſched ein Verdienſt durch Lieferung von Beiträgen zu deſſen „Nöthigem Vorrath zur dramatiſchen Dichtkunſt." Seine Originalſtücke erhoben ſich nicht über das Mittelmäßige, die in der erſten und zweiten von ihm 1746 und 1747 herausgegebenen „Sammlung neuer Luſtſpiele" enthalten ſind ***). Seine Gattin, die kokette Rudolphi, vorzüglich in naiv unſchuldigen Rollen, war auf der Bühne bedeutender als er. Er trennte ſich von Schönemann, um bald wieder zu ihm zurückzukehren und ſpielte in der Geſellſchaft der Schröder und in der Schuchiſchen. Er ſtarb 1753 als

benutzte „Geſchichte des deutſchen Theaters 1766." In ſeiner Sammlung alter Handſchriften befand ſich der erwähnte älteſte deutſche Hamlet.

*) Schröder, nach dem in Gervinus' National-Literatur Bd. V. S. 231. ſein Bild entworfen wird, war in ſeinem Urtheil nicht unbefangen genug, um gerecht zu ſeyn. Meyer I. S. 301.

**) Im genannten Almanach zwei Aufſätze über ihn von Iffland und Nicolai. Die Szenenbildchen im Theater-Kalender. 1776. G. M. Kraus del. G. A. Liebe sc. mit Ekhof als Liſimon in der Schule der Väter, als Jürge im Bauern mit der Erbſchaft ſind nichtsſagend. Eine Gypsbüſte von Ekhof fertigte in Gotha ein gewiſſer Eichler 1778. — Auf dem Grabe des erſten Schauſpielers war der Denkſtein mit der Inſchrift: „Hier ruht Ekhof" verſchwunden. Die Coburg-Gothaiſchen Hofſchauſpieler ſetzten ihm 1846 einen neuen. Devrient II. S. 286. Vgl. Goth. Theater-Kalender. 1783. S. 324.

***) Erſchienen zu „Danzig und Leipzig" mit „Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen, Däniſchen, Holländiſchen und Polniſchen."

Zeitungsschreiber in Frankfurt a. M. Da ihm vor seinem Hinscheiden das Abendmahl versagt wurde, so hinterließ er als letzte Druckschrift ein religiöses Gedicht: „Beichte eines christlichen Comödianten an Gott."

Joh. Christian Krüger, in Berlin 1722 von armen Eltern geboren, hatte sich auf den Universitäten in Halle und Frankfurt a. d. O. der Theologie gewidmet. Armuth zwang ihn das Studium abzubrechen und „er verweinte manche trübe Stunde in den Armen der Musen." Er widmete sich, als er zwanzig Jahr alt war, dem Theater. Gereiztheit stachelte ihn zur Satire, da er vergeblich ungeachtet seiner Kenntnisse und seiner feinen Bildung auf eine Berücksichtigung gehofft. Sein erstes Stück „die Geistlichen auf dem Lande" wurde confiscirt. Seine andern Comödien wurden häufig gegeben und gehören zu den wenigen, die sich neben denen von Lessing und Weiße lange auf der Bühne erhielten, namentlich „die Kandidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen" (früher „die Canäle" genannt), „Herzog Michel" und „der blinde Ehemann." Außerdem übersetzte er aus Marivaux und Destouches. Er spielte Könige, besonders Tyrannen, eben sowohl als Molieresche Charaktere, den Tartüffe und den Geizigen. Krüger voll strenger Religiosität übernahm den Unterricht von Schönemanns gefeierter Tochter, die später mit dem Meklenburg-Schwerinschen Sekretair Löwe vermählt wurde und die seinem Andenken stets fromme Dankbarkeit für ihre geistige und künstlerische Bildung bewahrte. Krüger ist einer der vier oft neben einander genannten Dramatiker, die im Zeitraum von zehn Jahren in jugendlichem Alter vom Tode abgerufen, nicht die erregten hohen Erwartungen zu erfüllen vermogten*).

Joh. Friedr. Schönemann, der so ausgezeichnete Talente in seiner Gesellschaft versammelte, außer den genannten einen Kirchhoff, eine Madame Stark, war selbst ein tüchtiger Schauspieler und entwickelte eine seltene Stärke im Komischen. Zu Crossen 1704 geboren, vertauschte er das Studium der Medizin mit der Kunst und betrat als zwanzigjähriger Jüngling in Han-

*) J. E. Schlegel starb 1749, Krüger 1750, v. Cronegk 1756, v. Brawe 1758. Sie erreichten nur ein Alter von 20—31 Jahren. Löwe gab Krügers Schriften 1763 heraus und theilte in der Vorrede einen Lebensabriß mit.

nover zuerſt die Bühne. Von der Förſterſchen Truppe ging er 1730 zur Neuberſchen über. Zehn Jahre ſpäter ſtellte er ſich an die Spitze einer eignen, die in Lüneburg die erſten Vorſtellungen gab. Als er 1740 in Schwerin „die Herren Liebhaber invitiret" gab er „die Maccabäer" nach dem Franzöſiſchen des de la Motte, aber zugleich Arlequin Philosoph und bemerkte zugleich, daß zur Vermeidung ſeiner Ankunft keine Trommel würde gerührt werden *). Wir werden dadurch ſchon an das frühere Comödiantenweſen erinnert. Dennoch zog ihn die Reform des Theaters an und er ſtrebte danach, vielleicht nur zum Schein, ſich an ihr zu betheiligen. Auf eine ſeltene Weiſe wurde er hierin vom Glück begünſtigt. In ſeiner Geſellſchaft befand ſich 1740 eine Trias von Genien, wie ſie ſelten zuſammen wirkten und die merkwürdig genug an einem Tage ſich zuerſt in tragiſchen Rollen verſuchten, nämlich Ekhof, Ackermann und die Schröder. In Hamburg eröffnete Schönemann ſeine Vorſtellungen im alten Opernhauſe mit „Cid" mit dem günſtigſten Erfolg. Gottſched ſah erwartungsvoll ſeiner Ankunft zur Oſtermeſſe 1741 in Leipzig entgegen. Der Zuneigung, die er ihm ſchenkte, wußte Schönemann (er ſtarb als Victualienhändler) ſich durch ein Geſchenk von Thee, Zucker und Fiſchen zu verſichern **). In Leipzig brachte er Voltaire's „Alzire" und zwar in der Ueberſetzung der Profeſſorin Gottſched zur Darſtellung. Seine erſte Gattin Anna Rachel Weigler (nicht Weitzler) aus Lüneburg, die ſich durch ihre ſchöne Stimme und treffliche Deklamation auszeichnete, war die Alzire ***). Gottſched erklärte, das Trauerſpiel ſey „mit aller Geſchicklichkeit und guter Anſtalt geſehn, ſo daß ſelbſt der Urheber des Stücks, wenn er zugegen geweſen und das Deutſche verſtanden hätte, damit zufrieden geweſen ſeyn würde." Dennoch führte Schönemann die Alzire in dieſer Ueberſetzung zum erſten und letzten Mal auf.

Schönemann beſuchte außer Leipzig, Königsberg und Halle die Univerſitäten Göttingen und Roſtock und glaubte, wie man in der Vorrede zur Schauſpielſammlung lieſt, zu der Ueberzeugung gekommen zu ſeyn, daß die Gelehrten den wenigſten und verderb-

*) Lüſch Jahrbücher B. I. S. 105.
**) Danzel S. 158.
***) (Schmid) Chronologie S. 68. Theater-Kalender. 1800. S. 244.

testen Geschmack besäßen. Um so weniger fand er sich berufen, ihnen zu Gefallen zu leben und noch ferner dem verlöschenden Ansehn Gottscheds sich zu beugen. Es lag nicht an dem Willen, sondern an dem Gelingen, daß Schönemann nicht das Singspiel zur vorherrschenden Geltung brachte und dem Schauspiel durch das Ballet neue Anziehungskraft verlieh. Sein Geschick, das er als Harlekin besaß, wollte er nicht für verloren geben und brachte wieder Harlekinaden auf die Bühne und daneben Haupt- und Staatsactionen. Zuletzt machte er das meiste Glück mit Burlesken, die man nach ihrem Erfinder Bernardoniaden nannte und die ihm der Komiker Anton Gantner aus Wien verschafft hatte. Ekhof trennte sich 1757 von Schönemann und mit ihm trennte sich sein guter Genius. In demselben Jahre gab Schönemann in Hamburg bei „Versammlung einer unbeschreiblichen Menge Zuschauer sein Theater auf.“ Er schloß mit dem oft von ihm gegebenen Trauerspiel J. E. Schlegel's „Hermann.“ Als ein Seitenstück zu Uhlichs religiöser Ergießung haben wir das Communionbuch anzusehn, das Schönemann noch vor Niederlegung der Direction schrieb *). Er starb in Schwerin 1782, wo er eine kleine fürstliche Anstellung hatte, daneben Wein- und Gewürzhändler war, in traurigen Vermögensumständen **).

An drei Jahre lang sind die Theater-Unterhaltungen aus Preußen verschwunden. Ein Wrack der Hilferdingschen Gesellschaft, die in Petersburg schmählichen Schiffbruch gelitten, landet da in Königsberg.

Der Narr ist allemal das Nöthigste der Bühnen,
Der macht sie angenehm, der muß das Geld verdienen.
Das acht' ich hoch, was mir mehr Geld als Ruhm verdient;
Was ist ein kahler Kopf, um den ein Lorbeer grünt?
Kunstpferd und Harlekin, Hanswurst und Spadonisten
Verdienen sich ihr Brot von allen am gewißsten.

*) Bußfertiger, gläubiger Seelen Gnaden-Paradies und Ehrentag. 1756.

**) Lisch Jahrbücher Bd. I. S. 115. Bd. II. I. S. 185. Litteratur- und Theater-Zeitung. Berlin 1782. Th. II. S. 303. Nach Devrient Bd II. S. 104. war er und sein Sohn Roßtäuscher. Sollte die Angabe nicht auf einem Irrthum beruhn? Wir wissen, daß sein Sohn, der ihm als einem angestellten Rüstmeister in den Commissionair-Geschäften behülflich war, im siebenjährigen Kriege von fürstlicher Seite benutzt wurde zum „gefährlichen Reiten und Kundschaften.“

Dieſe Verſe, in Erbitterung auf die alten Bühnenverhältniſſe von Krüger niedergeſchrieben, fand Schönemann nicht ſo verächtlich, um ſie nicht zu unterſchreiben, noch weniger die Principalin Ohl, die nun den Schauplatz einnimmt.

Das Häuflein, das die Geſellſchaft der Anna Chriſtina Ohl ausmachte, war im Zuſtande großer Verwilderung und Verwahrloſung. Es war zum rohen Naturzuſtand zurückgekehrt und bekundete durch ſeine Leiſtungen ein Theaterweſen, das 50 Jahre zurückdatirte. Nicht befremden darf es daher, daß das erſte Geſuch um die Erlaubniß zu ſpielen abgelehnt wurde, daß man, als es nachgegeben wurde, die Comödienzettel unter Cenſur ſtellte und daß man endlich die Prinzipalin wegen Profanirung bibliſcher Geſchichten belangte. Der Harlekin iſt wieder Alles, zugleich Acteur und Erfinder der Burlesken. Neben der ſceniſchen wird auch für äquilibriſtiſche Productionen geſorgt.

Nur an dem Magiſter Lauſon fanden die Leute einen Beſchützer, der nicht Anſtand nahm, ihr Treiben aus der Loge und hinter den Couliſſen zu beobachten. Dies darf uns bei ſeinem Hange zum Abenteuerlichen nicht Wunder nehmen. Wollte er doch zu ſeinen improviſatoriſchen Uebungen von ihnen Unerſchrockenheit und Geiſtesgegenwart abſehn. Für den freien Eintritt in die Muſenhalle zeigte er ſich gefällig durch Anfertigung von Gelegenheitsſtücken und ſogenannten Abdankungen oder Schlußreden.

Um uns über die Principalin der neuen Geſellſchaft zu unterrichten, iſt es nöthig, an ihre früheren Erlebniſſe zu erinnern, da ſie acht Jahre vorher in Berlin durch ihre Schönheit entzückte und durch ihre Koketterie anzog. Die zärtliche Ohl zeichnete einen Hanswurſt aus und dieſer die Aufmerkſamkeit erwidernd, kürzte gern die Vorſtellungen ab, um nach Abſtreifung der derben Komik bei ihr privatim den Galanten zu ſpielen. Zwiſchen zwei feindlichen Häuſern wurde ſo eine Vermittlung durch zwei Liebende bewirkt, indem die Ohl zur Hilferdingſchen und ihr Freund der Harlekin Quartal zur Eckenbergſchen Truppe gehörte. Sie war Sängerin und eine ihrer Forcerollen war die Lucretia in der Oper „Lucretia Romana“ *), ein Stück wahrſcheinlich im

*) So wird der Titel ſtets geſchrieben, obgleich er wohl ein italieniſcher ſeyn ſoll.

Geſchmack der Haupt- und Staatsactionen, welches Ekhof vom Repertoir verbannt wiſſen wollte. Der bereits erwähnte Schauſpieldichter und Schauſpieler Siegmund, der, bevor er Mitglied der Hilferdingſchen Geſellſchaft geworden, bei Eckenberg ſpielte, verſpottete das einträgliche Stück in einem Pasquill. Dies brachte eine große Entrüſtung zuwege und, als ſich Siegmund gelüſten ließ, einer Vorſtellung im Hilferdingſchen Theater beizuwohnen, wurde derſelbe mit Ohrfeigen und Peitſchenhieben begrüßt, ſo daß der anweſende Markgraf von Schwedt ſich gedrungen ſah, in nachdrücklicher Art Frieden aufzunehmen*). Die Szenen, die ſie außerhalb der Bühne aufführte, blieben in Berlin noch lange in lebhaftem Andenken. Als ſie 1741 der Hilferdingſchen Geſellſchaft folgte, gab ſie bei ihrer Durchreiſe durch Danzig ein Concert, worin ſie ſich im Geſange zeigte **). Nach Auflöſung des Hilferdingſchen Unternehmens bewirkte ſie es, vielleicht durch ihre Gönner in Berlin, daß das Privilegium auf ſie am 3. Febr. 1747 übertragen wurde. Nachdem ſie, wie ſich annehmen läßt, das in Königsberg in Verſatz gebliebene Document des Hilferdingſchen Privilegiums eingelöſt, führte ihre Geſellſchaft nun den Namen der Königl. preußiſchen Hof-Comödianten. Sie tritt mit vier Töchtern auf, von denen die beiden jüngſten wohl nur noch Kinder waren, indem nur zwei als die „ältere und jüngere Mademoiſelle Ohlin" unterſchieden werden. Aus der Hilferdingſchen Geſellſchaft folgten ihr nach Deutſchland Gleimann, Tünſch, Ferch und die Steinbrecher, Mutter und Tochter. Dieſe letztere allein Karoline Eliſabeth, Ekhofs vierzehnjährige Nichte, erlangte in ſpäteren Jahren Ruf und wurde als Schauſpielerin und beſonders als Sängerin als die deutſche Favart gefeiert***).

*) Plümicke S. 375. 373.

**) Das Concert, vielleicht das erſte in der Provinz Preußen, fand im engliſchen Hauſe am 11. Sept. ſtatt, zwiſchen den Stunden 2—4. Das Entree betrug 2 Pr. Guld.

***) So nannte ſie Weiße. Aber auch im recitirenden Schauſpiel leiſtete ſie Ausgezeichnetes und entzückte als Miß Sara, obwohl in Leipzig dieſe Rolle daſelbſt von den erſten Künſtlerinnen gegeben wurde. Ihr Vater war einſt ein berühmter Harlekin, der ſeine Familie in Rußland zurückließ und unbrauchbar geworden im größten Elend als Gänſehirt ſein Leben beſchloß. Nach dem Untergang des Ohlſchen Unternehmens war ſie mit ihrer Mutter (der Tochter des

Die auf Königsberg ſich beziehenden Nachrichten über die Ohl enthalten manches Detail, das zur Beſtätigung des oben Geſagten nicht unberührt bleiben darf.

Als ſie mit dem Privilegium ſich zu der ſtehenden Bedingung, ſich in Königsberg anſeſſig zu machen, verpflichtet hatte, bittet ſie am 2. März, indem ſie die Ankunft einer größeren Geſellſchaft in Ausſicht ſtellt, vorläufig kleine Vorſtellungen, Pantominen und moraliſche Burlesken bis zur heiligen Woche geben zu dürfen. Es wird ihr abgeſchlagen und, als ſie ſpäter mit ihrem Geſuch durchdringt, trägt ſie 22. Nov. darauf an, ſowie ihre Vorgänger ihr Spiel bis zum dritten Advent ausdehnen zu können. Es wird ihr dieſes geſtattet und ſie ſchließt vor Weihnachten mit dem „ſchönen und durch und durch luſtigen Scherzſpiel Pantalon Alchymista.“ Das Stück hat ihr Harlekin erfunden und er giebt in der Rolle des Hanswurſt einen lächerlichen Lehrjungen, poſſierlichen Kuppler, ein lebendiges Gemälde und den ſchadenfrohen Eulenſpiegel. Außer ihm treten auch andre Komiker auf, wie der Scapin und der Capitain Bombenſpeier. Es werden darauf Kunſtſtücke im Balanciren gezeigt und zuletzt Gellerts Schäferſpiel „Das Band“ geſpielt *). Nach einer Pauſe von 1½ Monaten ſetzt ſie ihre Vorſtellungen fort. „Ihre Comödien, hatte ſie erklärt, ſind ſo eingerichtet, daß durch ſelbige weder denen Ohren noch Augen einiger Scandal gegeben wird.“ Das bewährte ſich nicht immer und ſie ward angeklagt, geiſtliche und bibliſche Geſchichten durch ſcandalöſe Darſtellungen entweiht und dadurch wider ein Verbot verſtoßen zu haben, das in Berlin am 20. März 1741 erlaſſen ſey. Die Principalin gab zwei Tage hinter einander eine Oper, deren Gegenſtand einſt in Schulkomödien vom kurfürſtlichen Hof

Theaterprincipals Spiegelberg) bis 1757 bei der Schönemannſchen Truppe angeſtellt. Wie ihre Tante Spiegelberg von ihrem nachmaligen Gatten Ekhof unterrichtet wurde, ſo hatte auch ſie wohl ihren Ruhm ſeiner Unterweiſung zu danken. Sie heirathete einen Sänger Hübler und ging mit ihrer Mutter nach Riga. Mit ihr verſchwindet, ſo weit wir wiſſen, die Ekhoffſche Familie vom Theater.— Im Perſonenverzeichniß der Lauſonſchen Feſtſpiele kommen noch vor: die Herren Ritzenhoff, Deppe, Dittrich und die Damen Dem. Meyer und Mad. Weſling, etwa die Gattin des Schauſpielers, der als Operateur auf Koſten des Preußiſchen Staates nach Frankreich reiſte.

*) Der Comödienzettel in der nächſten Beilage.

mit Liebe und Andacht gesehn wurde, nämlich „den Fall von Adam und Eva" *). Das Stück hieß auch „das Bildniß der Unschuld unsrer ersten Eltern oder die Stürzung des Lucifer." Man sah das Paradies und Adam und Eva unter allerlei Thieren und Bäumen umher spazieren, aber auch die Schlange und die Hölle, in der sich Lucifer über den Fall der Menschen freut, bis der Himmel sich öffnet und die Gerechtigkeit voll barmherziger Liebe sich den Blicken darstellt. Bei Strafe ward Solches den Schauspielern verwiesen, „wodurch der Name Gottes und die h. Schrift auf eine höchst strafbare Art gemißbraucht sey" und dem Censor der Zettel, dem Universitäts-Kanzler v. Sahme, wird aufgegeben, darauf Acht zu haben. Einen Schönemann überbietend sucht die Ohlsche Gesellschaft durch pomphafte Festspiele sich ein Relief zu geben. Manches kam zweimal zur Aufführung, zu der die Erfindung und die Verse der Magister Lauson lieh. Das Vorspiel am Geburtstage des Königs ist in dem einen Jahr „der Thron" in dem andern 1749 „der Friede" betitelt, das am Erinnerungstag der erworbenen Königskrone „die Krone." Den Behörden und Communen werden darauf einzelne Vorstellungen empfohlen durch dedicatorische Schauspiel-Allegorien unter dem Namen „Großmuth" der Generalität, „Staatskunst" der Regierung, „Gerechtigkeit" dem Magistrat, „Lust" der Universität. Es war ein Vorspiel sogar „Wirthschaft an das hiesige Frauenzimmer" gerichtet.

Lauson dichtete zum Geburtstage des Commercienraths Saturgus, eines reichen Kaufmanns, der sein Gönner war, ein mythologisches Festspiel „Ganymed", in welchem „die jüngere Mademoiselle Ohlin" als Cavalier, Maler, Gärtner, Gespenst, Advocat, Bettler und Ganymed erschien.

Eine der Abdankungen aus Laufons Feder möge hier stehn, da sie für ihre Zeit charakteristisch sind. Als „Esser" nach Thomas Corneille und „Sylvia" von Gellert aufgeführt wurde, so schloß die Vorstellung mit folgender Abdankung:

Der Ehrgeiz wird sich selbst das Beil zum Tode schärfen,
Dies kann, Geehrteste, ein Esser euch entwerfen.

*) Die erste Oper, mit der 1678 das Hamburger Opernhaus eröffnet wurde, war: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch," gedichtet von Ritter. Auch hier agirten Teufel und es ließ sich neben Engeln Jehovah und der Salvator redend vernehmen.

Es giebt die Kronenſucht der Wolluſt kaum Gehör,
Wo Lieb und Hochmuth kämpft, da ſiegt der letzte mehr.
Dies zeigt Eliſabeth, ihr Liebling muß erblaſſen,
Sie aber wird die Reu aus Schwachheit ſehen laſſen.
Sie waren beide groß und beider Eigenſinn
Gab Freiheit und Natur aus Stolz zum Opfer hin.
Sie haben beiderſeits den Maaßſtab überſchritten.

Nun zeigt der Schauplatz euch die niedern Schäferhütten,
Wo Ruh und Sanftmuth herrſcht und wo kein andrer Streit,
Als den die Liebe führt bloß mit der Zärtlichkeit.
Ein kranker Philoſoph hat ihr den Reiz gegeben.
Wünſcht, es mag Sylvia, ſo wie ihr Gellert leben.
Sie prangt mit Reizungen, die zum Entzücken ſeyn,
Sie führt uns zur Natur und in uns ſelbſt hinein.
Sie rührt die Leidenſchaft mit unſchuldsvollen Trieben;
Wenn man nicht lieben will, man hör ſie, man muß lieben.

Eine ähnliche hielt „die ältere Mademoiſelle Ohlin", als die „Baniſe" geſpielt wurde. Der Zieglerſche Roman war als drei Opern behandelt, welche der früher genannte Grimm wieder zu einem Trauerſpiel zuſammenzog *).

Ungeachter aller Abmühung, auf die eine Weiſe die große Maſſe anzuziehn und auf die andere die Vornehmen zu gewinnen, hatte das Unternehmen der Ohl dennoch kein Gedeihen. Sie klagt über geringen Beſuch. Deſſenungeachtet bittet ſie am 1. April 1749 im Saal des altſtädtiſchen Gemeingartens noch bis zum Jahrmarkt ſpielen zu dürfen. Allein ſie erfuhr daſſelbe als Eckenberg. Die Gemeine litt ſie nicht und drang auf Ausräumung und Wiederherſtellung des Saals.

Die verunglückte Truppe wandte ſich nun nach Pommern. Wenigſtens raſtete damals eine Geſellſchaft reiſender Comödianten auf dem Wege von Königsberg nach Stettin in einem Dorfe vor

*) Die Aufführung fand, wie uns dies Lauſons Zweeter Verſuch in Gedichten S. 38. lehrt, d. 27. Jan. 1749 ſtatt. Ob die andern Stücke, an die er in ſeinen Verſen denkt, „Atalante" „Lencippe" „Die verheiratheten Philoſophen" „Der Bergmann," Bocazens Gänſe" unter der Ohlſchen Direction oder einer andern in Szene geſetzt ſind, kann nicht mit Beſtimmtheit angegeben werden.

dieſer Stadt. Sie war luſtig und guter Dinge, wie das in der Art ſolcher Kunſtjünger iſt, der Kälte und der Noth zum Trotz*).

Im J. 1751 ſtarb die Prinzipalin. Ihre beiden Töchter, die eine war zuerſt an Fleiſchmann, dann an Wolfram verheirathet, bewarben ſich um das Privilegium, das aber mit dem Tode der Anna Chriſtina Ohl erliſcht. Am 29. April 1751 erfolgt der abſchlägige Beſcheid und ſeit der Zeit trifft man unter den reiſenden Geſellſchaften keine Königliche Preußiſche Hofcomodianten mehr.

Danzig, wie es dieſer Stadt nachgerühmt wird, „bewies von jeher ſehr viel Neigung für Schauſpiele *). Gewiß iſt es, daß ihr mehr theatraliſche Kunſtgenüſſe geboten wurden, als der großen Pregelſtadt. Der Zug der Wandertruppen führte ſie oft von Danzig nach Warſchau und Petersburg, ohne daß der Weg über Königsberg genommen wurde, um hier zur Aufführung einer Reihe von Vorſtellungen für eine Zeitlang Halt zu machen. Beſchränkungen von Seiten der preußiſch privilegirten Directoren mögen daran mit Schuld geweſen ſeyn, daß Königsberg ſich um manche ſceniſche Genüſſe gekürzt ſah. Störend und zerrüttend wirkten aber in die Theaterverhältniſſe ein die Beſetzung Königsbergs durch die Ruſſen und, bald darauf nach ihrem Abzuge, der große Brand. Wie vom dürren Stamm hielt ſich lange das flüchtige Volk der Comödianten fern.

Am 14. Aug. 1747 gehen Schauſpieler durch Danzig nach Rußland.

Im September 1752 kamen von der Kochſchen Bühne Lepper, Antuſch und deſſen Frau nach Danzig **). Joh. Mart. Lepper (Leppert) aus Leipzig gebürtig, ein kleines bewegliches Männchen, war zuerſt Läufer, dann königl. polniſcher Hofnarr und endlich Schauſpieler und Schauſpiel-Director. Den Narren verläugnete er nicht auf der Bühne, wo er den Harlekin ſpielte, nicht im Leben, indem er einen eigenthümlichen Geſchmack an weiblichen

*) Brandes Bd. I. S. 120.

*) Plümicke S. 256.

**) Schmid Chronologie S. 157. Dagegen reiſte damals, wie bereits erwähnt iſt, das Ehepaar Klotzſch (ſie eine geborne Kleſelder war ſpäter an Brückner verheirathet) von Danzig nach Leipzig zu G. H. Koch. Klotzſch, der Sohn, wurde in Danzig 1751 geboren. Schmid S. 115. 196.

Füßen und weiblichen Fußbekleidungen nährte, ſo daß er ſich eine Sammlung von Strümpfen, Schuhen und Pantoffeln anlegte, die mit dem Namen der Tänzerinnen bezeichnet waren *). Ein Sachſe war auch Antuſch, der zuerſt in der Neuberſchen Truppe ſpielte Seine zweite Frau, eine Leipzigerin, war unbedeutend im Vergleich zu der erſten, die eine ſeltene tragiſche Künſtlerin ein Jahr vorher geſtorben war. Auch er, der alte Rollen in Luſtſpielen gab, zeichnete ſich nicht aus. In welcher Art dieſe Schauſpieler in dem genannten Jahr in Danzig gewirkt haben, wiſſen wir nicht. Leyper ließ ſich, mit einem ſächſiſchen Privilegium begnadigt, für eine Zeitlang als Principal in Warſchau nieder. Das Ehepaar Antuſch erhielt eine Anſtellung bei v. Kurz, dann bei Ackermann und zuletzt bei Schuch. Nachdem Antuſch ſich von dem letzten getrennt, ſtarb er 1767 **).

Manche Geſellſchaft mag zu Schiff von Stockholm und Kopenhagen nach Danzig herüber gekommen ſeyn, ſo eine italieniſche Opern-Geſellſchaft, die daſelbſt zwiſchen dem 19. Juli und 1. Aug. 1753 komiſche Opern gab. Der Unternehmer ſcheint ein gewiſſer Chriſtian Bey aus Kopenhagen geweſen zu ſeyn ***). Pergoleſi, der Göttliche genannt (freilich erſt da der im Leben verkannte Tonkünſtler verſtorben war) wurde durch ein Jugendwerk damals zuerſt an der Weichſel bekannt, nämlich durch die Serva Padrona oder „die als Magd gewordene Frau" †). Ein anderes Stück, das zur Aufführung gebracht wurde, ſind Le Gelosie fra Grullo e Moschetta und ein drittes Monsieur de Porsugnacco (Pourceaugnac ein von Moliere erfundener Charakter) ingannato da Grilletta oder „Herr Porſügnac hintergangen von Grilletta."

Vorübergehende Erſcheinungen, ſelbſt wenn ſie nicht mit dem entſprechenden Segen gekrönt ſind, feſſeln bisweilen den Blick des Forſchers in Verehrung und Dankbarkeit. Dieſe Auszeichnung

*) Meyer Schröder I. S. 121.

**) Schmid Chronologie S. 154. 155. Blümicke S. 254.

***) Von ihm ſind die Billete, zum erſten Platz für 4 Guld. abzuholen. Die Vorſtellungen fangen um 5 Uhr an.

†) Mag die Serva Padrona, als die in Mainz 1767 Frau v. Kurz entzückte, ſchon früher in Deutſchland gehört ſeyn?

verdient vor allen das Schauſpielunternehmen Conr. Ernſt Ackermanns in Preußen. Das Blütenalter ſeiner Kunſt bewunderte Danzig und Königsberg. In jeder Beziehung verehrungsvoll ging er ernſtlich damit um, als erfahrner, rechtſchaffner und entſchloſſener Director der deutſchen Bühne eine würdige Stellung zu erwirken. Wie viel würde er geleiſtet haben, wenn er nicht bei der angebornen ſchauſpieleriſchen Unruhe den Szenenwechſel geliebt hätte! Mit Aufwand baute er das erſte Theater in Königsberg, um es bald darauf wieder zu verlaſſen. Gleich blieb er ſich nur in der Liebe zur Kunſt, die ihm nie gleichgültig wurde, und in der Liebe zur Künſtlerin Schröder, die inzwiſchen ſeine Gattin geworden war. Das Leben des innig verbundenen Paars muß großentheils neben einander erzählt werden.

Ackermann war zu Schwerin 1710 geboren *). Er war Soldat geweſen und hatte den Feldmarſchall Münnich auf Reiſen und in Schlachten begleitet. Seiner robuſten Geſtalt und ſeiner graden Haltung merkte man dies nicht weniger an als der ſtrengen Disciplin, die er als Schauſpiel-Director und Vater handhabte. Er war Fechter, Reiter, Schlittſchuhläufer und Tänzer und verſtand ſich auf Zeichenkunſt und Malerei. Unter anderen Kenntniſſen wird ihm auch die Wundarzneikunſt wie manchem anderen Schauſpieler nachgerühmt. Er las nicht nur franzöſiſch, ſondern war auch im Stande, franzöſiſche Stücke zu überſetzen. Demnach konnte er bei einer ſeltenen künſtleriſchen Befähigung mit dem Pfund des Wiſſens und der Geſchicklichkeit wuchern und Anſehn beanſpruchen.

Paſſend ſtand neben ihm Sophie Charlotte Biereichel, verwittwete Schröder, eine Berlinerin von Geburt. Sie war die Tochter eines königlichen Hofſtickers und die Kunſt, die ſie von ihm erlernt, bot ihr eine Zeitlang das Mittel zum Erwerb, während ſie mit Schröder verheirathet war. Dieſer ein vertrunkener, aber nicht ungeſchickter Organiſt in Berlin ließ es zu, daß ſie die Vaterſtadt verließ, um im Auslande ſich leichter von ihrer Hände Arbeit ernähren zu können. Nur beſuchsweiſe kam er ſeitdem mit ihr noch zuſammen. Sie lebte in Hamburg und wurde

*) Nach Meyer Schröder. Bd. I. S. 10, nach Bd. II. II. S. 81. 1. Febr. 1712.

von Ekhof überredet, mit ihm die Schönemannſche Bühne zu betreten, die in Lüneburg ihre erſten Vorſtellungen gab. Dahin begab ſich Ackermann in gleicher Abſicht und merkwürdiger Weiſe ſpielten zugleich die drei erſten tragiſchen Künſtler ihrer Zeit am 12. Jan. 1740 ihre erſte Rolle. In dem von Witter aus dem Racine überſetzten „Mithridat" ſtellte Ackermann den Mithridat, Ekhof den Xiphares und die Schröder die Monime dar. Im folgenden Jahr kam ſie als angeſtelltes Mitglied der Schönemannſchen Truppe nach Hamburg. Sie gefiel und erwarb ſich einen beſonderen Gönner im Beſitzer des dortigen Opernhauſes, der ihr anräthig war, ſich an die Spitze einer eignen Geſellſchaft zu ſtellen. Sie ging darauf ein und ward zur Ausführung des Unternehmens von ihm unterſtützt.

Sie war 28 Jahr alt, als ſie 1742 ihr Theater eröffnete. Ackermann und Uhlich verließen Schönemann, um unter ihrer Leitung zu wirken. Die erſte Vorſtellung war der „Regulus" und „die Widerſprecherin." Sie gab die Widerſprecherin und nicht weniger die Hauptrollen im „Patelin", wo ſie die Frau Patelin, im „Polyeuct" wo ſie die Pauline, im „Oedip" nach Voltaire wo ſie die Jokaſte, im „Eſſex" nach Thom. Corneille, wo ſie die Eliſabeth ſpielte. Nicht weniger zeichnete ſich Ackermann aus, der „den Geizigen" darſtellte, den Hermann Breme im „Politiſchen Kannengießer", den Schmarotzer im „Leipziger Roſenthal", den Agamemnon in der „Iphigenia", den Haupthelden im „Regulus" *).

*) Ueber die Vorſtellungen beſitzen wir zuverläſſige Nachrichten aus der Feder des Reidenten Willers, der als Beſitzer des Opernhauſes, wahrſcheinlich auch Mittheilnehmer geweſen ſein wird. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 40. Die Schröder wiederholte oft die gegebenen Trauerſpiele, Luſtſpiele und Farcen. Außer den genannten Stücken kommen vor die Trauerſpiele: „Cato", „Oreſt und Pylades" von J. E. Schlegel, „Zaire", „Melanide" nach la Chauſſee, die Schäferſpiele: „Atalante" von Gottſched, „die gelernte Liebe" von Roſt, „das Band" von Gellert, die Luſtſpiele: „der geſchäftige Müßiggänger" „die Wochenſtube" „Jean de France" „der politiſche Kannengießer" nach Holberg in der Dethardingſchen Ueberſetzung „das Geſpenſt mit der Trommel" „der poetiſche Dorfjunker" nach Destouches von der Gottſched überſetzt, die Poſſen „Peter Squenz" „Bocksbeutel" „die ſcheinheilge Sibylle" „das Leipziger Roſenthal" „das Reich der Todten" Scaplns Betrügereien." Alle dieſe Stücke wurden auch in Preußen auf dem Ackermannſchen Theater zur Darſtellung gebracht. Andre wurden da-

Die Schröder reiſte mit ihrer Geſellſchaft nach Roſtock. Als ſie 1744 zurück kehrte, war das Opernhaus von einem Balletmeiſter in Beſchlag genommen. Da gab ſie nicht allein die Principalſchaft, ſondern auch das Theater auf und lebte mehrere Jahre in Schwerin. Der Ruf, den ſie ſich auf der Bühne erworben, war aber darum nicht vergeſſen. Im J. 1746 erhielt ſie vom Schauſpielunternehmer Dietrich eine Einladung nach Danzig und ebenſo Ackermann, der ſich gleichzeitig im Meklenburgſchrn aufgehalten. So kehrte die Schröder zur theatraliſchen Laufbahn zurück und verharrte auf ihr bis zu den letzten Jahren ihres Lebens. Sie trat die lange Reiſe an, nicht begleitet von ihrem Mann, ſondern allein von ihrem dreijährigen Sohn. Ackermann und die Schröder ſpielten in Danzig zuſammen und in dem nämlichen Jahre gingen beide nach Petersburg zu Hilferding. Als der Cantor Schröder, der ſchon lange ſo gut wie zu den Verſchollenen gehört hatte, das Zeitliche geſegnet, feierten Ackermann und die Wittwe 1749 in Moskau ihr Vermählungsfeſt. Das Ehepaar verließ Rußland 1751 im Winter. Durch die ihm zu Theil gewordenen Hochzeitsgeſchenke bereichert, beſaß es einige tauſend Rubel und ſah ſich im Stande, Schauſpieler für ein eignes Unternehmen zu gewinnen. Zu ihnen gehörte auch der kleine Schröder, der in ſeinem dritten Jahr ſchon den Beifall der Kaiſerin Eliſabeth eingeerntet für ſechs vernehmlich vorgetragene Worte. Zehn Jahre alt führte er nun ſchon kleine Rollen aus, beſonders

gegen zurückgeſtellt wie „der Doctor Fauſt", in deſſen Stelle „Doctor Fauſt's Zaubergürtel" (Ceinture magique) kam nach B. Rouſſeau, Harlekinaden wie „Harlekin Baron in der Einbildung" „Harlekin der politiſche Ehemann", Volksſtücke wie „der Bock im Prozeß", welches letztere T. J. Quistorp 1744 bearbeitet hatte, wahrſcheinlich nach der alten Erzählung, die in der Rößler Schulkomödie von 1765 ſich alſo ausnimmt: „He he Bockche weezt du nich, we ja giſtre in unſerem Garde war? e ſed: ne, ne, ne und e blew bi ſinem ne, ne, ne." Erſt als das Meſſer ihm in der Gurgel ſteckte, bekannte er: „bin, bin, bini Oba eck ſed em: jetzt iſt ſchon uta Tiet." Zu den Singſpielen gehörte die Lucretia Romana. Ballete fehlten, doch nicht aller Tanz. Eine Vorſtellung am 2. Apr. 1744 ward verboten, ob wegen politiſcher Beziehungen auf den franzöſiſch-engliſchen Krieg? Der Prolog war „der Zankapfel" betitelt. Das Stück ſollte „die Zerſtörung von Troja" ſeyn. Die Vorſtellungen brachten durchſchnittlich 17 Thlr. zuletzt nur 11½ Thlr. ein. Ein Paar konnten aus Mangel an Zuſchauern nicht gegeben werden.

glücklich weibliche. Die Mutter, die wohllautende Alexandriner ſchrieb trotz der Neuber, verwandelte ihm zu Liebe manche ſtumme Perſon in eine redende *). Auf einem mit Segeltuch beſpannten Leiterwagen ward die mühſelige Fahrt nach Danzig unternommen.

Ackermann nannte ſich nach altem Gebrauch Acteur, ein Name der weniger Schauſpieler als Schauſpiel-Director bedeutete **). Er war es, der das erſte Schauſpielhaus in Preußen, in Königsberg baute. Hamburg und Berlin beſaßen Opernhäuſer, Leipzig und Königsberg die erſten Schauſpielhäuſer, nämlich ſolche, die dem recitirenden Schauſpiel urſprünglich gewidmet waren. Bei Dietrich und Hilferding hatte er gelernt, wie Effekthaſcherei bei der Leitung einer Kunſtanſtalt noch verwerflicher ſey als bei der Action auf der Szene, wie ſie in ein hohles troſtloſes Nichts auslaufe, daß je blendender ihre Wirkung für den Augenblick, je heftiger bei Anwendung von Lockmitteln der Zudrang ſey je eher die Ermüdung eintrete ***). Er hatte hier in den unglücklichen Beſtrebungen, das Publikum durch das Neue fremdartiger Erſcheinungen zur Bewunderung hinzureißen oder durch Vorführung eines pomphaften Allerlei in einen Jubelrauſch zu verſetzen, den Grund des Untergangs des einen und des anderen Directors erkannt

*) So legte ſie in den „Trojanerinnen" von J. E. Schlegel dem Aſtyanax folgende Worte in den Mund, die einem Gottſched gewiß gefallen hätten.

Eh will ich frei vom Joch mein kaum empfundnes Leben,
Als dem Tyrannen mich zum Sklaven übergeben.
Er fürchtet Hektors Sohn, er ſcheuet meinen Muth:
Zum Tode führ' er mich und ſtille ſeine Wuth!

**) In dem ihm verliehenen Privilegium iſt immer vom „Acteur und Comödianten Conrad Ackermann" die Rede, nicht Comödiantenmeiſter, wie er nach Meyer auch genannt wurde.

***) Lauſon nennt ihn 1753 im erſten Verſuch in Gedichten S. 321 „jetzo Director einer Geſellſchaft in Danzig." Um ſo weniger kann man der Meinung in Löſchin's Beiträgen zur Geſchichte Danzigs Hft. I. S. 64. beipflichten, daß Ackermann damals nicht in Danzig geweſen ſey, weil Theater-Anzeigen in den „Erfahrungen" vermißt werden. Die Angabe in Meyer Schröder I. S. 13. iſt kaum zu bezweifeln, da Dorothea Ackermann in Danzig 1752 geboren wurde und da die Wahrſcheinlichkeit dafür ſpricht, daß das Ackermannſche Paar nach der Rückreiſe von Rußland ſich dahin wird gewandt haben, wo ihm die Verhältniſſe bekannt waren, um mit Erfolg ein eignes Theater zu eröffnen.

und zu ſeinem Frommen eingeſehn, daß allein die Zuverſicht dauernden Gelingens auf die Kraft der Poeſie und auf die Gediegenheit ſzeniſcher Leiſtungen geſetzt werden müſſe. Er löſte die ſchwierige Aufgabe, es weder mit dem Geſchmack, noch mit dem Volke zu verderben. Er beſchränkte den Gottſchedianismus, um aus reicherem Lebensbrunnen zu ſchöpfen, er drängte den Harlekin zurück, ohne die Macht des Volksthümlichen zu verkennen, und würzte mit Tanz und Geſang die heitern Vorſtellungen. Sein Bemühen war es, dem Theaterweſen Würde zu geben und aus ſeinen Mitteln errichtete er der deutſchen Kunſt zwei Tempel, in denen — wenn ein undankbares Gedächtniß auch ſeinen Namen verſchweigt — ſein Verdienſt noch lange in einer Reihe von Muſtervorſtellungen gepredigt wurde.

Was Ekhof als Schauſpieler war, welcher durch ſein Beiſpiel fruchtbar fortwirkend feſtſtellte, was der deutſche Schauſpieler ſeyn müſſe, das iſt unter den Schauſpielunternehmern Ackermann, der eine vorleuchtend würdevolle Stelle einnahm und wahres Kunſtintereſſe förderte und fortpflanzte: denn nicht allein, daß er der Comödiantenwirthſchaft in den dunſtigen Buden begegnete, war ſein Zielpunkt der geiſtige Aufbau des deutſchen Theaters Er bahnte das Feld an zur Aufnahme all der Erſcheinungen, die am Ende des Jahrhunderts das goldene Zeitalter hervorriefen.

Devrient, der in Ackermann den Schauſpieler achtet (in mancher Rolle leiſtete dieſer mehr als Ekhof, mit welchem er zwiſchen 1764—1769 vereinigt wirkte) ſagt: „für die Organiſation des Theaters hat Ackermann ſo viel wie nichts geleiſtet" und dennoch nennt er ihn „das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutſchen Schule." Wenn Ackermann durch ſeine Wanderluſt gehindert wurde, Größeres zu leiſten, ſo darf man nicht vergeſſen, daß es der Krieg und die durch ihn geſtörten Verhältniſſe waren, die ihn zu der voreiligen Flucht von Königsberg und zu den Kreuz- und Querzügen in der Schweiz veranlaßten.

Ackermann beurtheilte richtig den günſtigen Einfluß, den die britiſche Bühne auf die deutſche auszuüben vermöge. In Leſſing ehrte er den Schöpfer des deutſchen Drama's und brachte deſſen „Miß Sara Sampſon" zur Aufführung, früher als ein anderer Director. Wie er überhaupt mehrfach als Tonangeber gelten kann.

Im J. 1754 ſtellte er als der erſte Otway's „befreites Venedig" dar, das ſich lange in der Gunſt der deutſchen Schauſpielfreunde erhielt *). Lauſon verfaßte die erſte deutſche Bearbeitung, wie man annehmen kann, auf Ackermanns Veranlaſſung, da jener ſonſt in ſeinen dramatiſchen Beſtrebungen ſtets das Intereſſe der Bühnenvorſtände im Auge hatte. Das Stück gefiel in Königsberg ſo, daß daſelbſt 1755 eine zweite Ueberſetzung gedruckt wurde. In demſelben Jahre, in dem der „Kaufmann von London" von Lillo im Buchladen deutſch erſchien, ſetzte Ackermann 1755 dies wirkungsreiche bürgerliche Schauſpiel in Szene. Mad. Ackermann ſpielte die Milwood. Der größte Ruhm, den das von Ackermann in Königsberg erbaute Schauſpielhaus verherrlichte, man kann ſagen, verklärte und als fortdauernder Segen auf der Muſenſtätte ruhte, iſt der, daß in ihm Leſſings erſtes großes Trauerſpiel, ſogleich nach ſeinem Erſcheinen und früher als irgendwo dargeſtellt wurde, nämlich 1755. Den Mellefont gab Ackermann, ſeine Frau die Marwood und der kleine Schröder die Arabella **). Eine der erſten Nachahmungen „Lucie Woodwil" von Pfeil ſetzte Ackermann 1756 in Szene ***). Weil zu damaliger Zeit critiſche Urtheile noch nicht in Schriften niedergelegt wurden, ſo möge man hier leſen, wie man in Königsberg zehn Jahre ſpäter über die neue Richtung des Trauerſpiels dachte †).

*) Die Ackermannſche Geſellſchaft gab das Stück noch oft in Hamburg. Eine Hauptrolle der Madam Ackermann war die Belvidera und 1777 ſpielte Schröder den Priuli.

**) In Meyer Schröder Bd. II. II. S 52. in dem Verzeichniß aller von der Ackermannſchen Geſellſchaft gegebenen Schauſpiele unter 1755 folgt „Miß Sara Sampſon" auf „Tartüffe". Aus Bd. I. S. 29. erſehen wir, daß Ackermann 1755 ſeine Vorſtellungen in Danzig mit „Tartüffe" ſchloß, daß er „Miß Sara Sampſon" alſo in Königsberg aufführte Erſt 1756 wurde das Trauerſpiel in Leipzig in einer von Weiße beſorgten Abkürzung von Koch gegeben, der vermeintlich es als der erſte auf die Szene brachte. Vgl. Schmid Chronologie S. 197. Daß die Angabe von 1755 nicht etwa auf einem Druckfehler beruht, zeigt uns Meyer Schröder Bd. II. II. S. 140. Von dem daſelbſt mitgetheilten Verzeichniß ſagt Meyer, daß, wenn es nicht auf genaue Vollſtändigkeit Anſpruch machen könne, doch dabei keiner Vermuthung Raum gegeben ſey und daß nicht Bedeutendes darin überſehn ſeyn möge.

***) Schmid Chronologie S. 187 ſchreibt: in Danzig. Nach Meyer Schröder Bd. II. II. S. 52 iſt dafür Königsberg zu ſetzen.

†) Königsbergſche Gelehrte und Poetiſche Zeitungen 1767. S. 381. 372.

Bei dem „Kaufmann von London," der „faſt wider alle Regeln ſündiget," wird bemerkt: „Genies haben Regeln gemacht und können ſich, ſo wie Regenten, auch allemal berechtigen, Regeln aufzuheben." Und bei der „Miß Sara" „Wer eine angenommene Regel nicht für ſolche Schönheiten zu vertauſchen Herz genug hat, der leſe in der Grammatik und gehe in kein Trauerſpiel. Wo ſollten wir anheben, wo aufhören, Schönheiten herzuſetzen?" Solche Bemühungen zur Veredlung der Bühne, wie ſie Ackermannen nachgerühmt werden müſſen, waren geeignet, einen Umſchwung in der poetiſchen Bildung Preußens herbeizuführen und nur die Aufregung beim Einrücken der Ruſſen in Königsberg konnte ihn hemmen und die Blicke von dem Wirken des verdienteſten Theater-Direktors abziehn oder gar Vergeſſenheit darüber verbreiten. Ackermann wäre unfehlbar das für Königsberg geworden, was er für Hamburg war *). Mit wenigen Directoren erhielt er ſich bis zum Tode in Anſehn. Es ſchadete ihm nicht, daß Löwe anonym zwei Schmähſchriften, vielleicht auf Anſtiften ſeines Schwiegervaters Schönemann, gegen die Truppe in die Welt ſchickte **), eben ſo wenig, daß er das von ihm in Hamburg gebaute Schauſpielhaus für ein Jahr lang der Seyler-Tillemannſchen Geſellſchaft abtrat, die die erſte deutſche Muſterbühne zu errichten verhieß.

Ackermann empfing 1753 das preußiſche Privilegium und faßte, als er in Königsberg ſein Theater im altſtädtſchen Junkerhof mit dem „Cato" und einem Prolog eröffnete, ſogleich den Entſchluß, ein eignes Schauſpielhaus zu errichten. Für die Zeit des Baues ward ihm das Privilegium zu einem General-

*) Die Gediegenheit der Hamburgiſchen Bühne währte bis zu unſerer Zeit, ſo lange F. L. Schmidt in der Schröder-Ackermannſchen Weiſe dirigirte. — Schröder ſagt, ſeine Familie ſey nach Hamburg „verſchlagen" doch tröſtet er ſich damit, daß wenn ſeinem ſich entwickelnden Talent und dem ſeiner Schweſtern entſprechender Beifall geworden, vielleicht von ihnen nicht die hohe Kunſtſtufe erreicht wäre.

**) Löwe S. 39 bekannte ſich nicht zur Autorſchaft der 1765 erſchienenen zwei „Schreiben" deren eines vom Ackermannſchen Lichtputzer abgefaßt ſeyn ſollte.— Derſelbe erkannte ſonſt ſeinen Werth an und hatte eigends für Ackermann ein kleines Scherzſpiel nach einer Erzählung von Voltaire geſchrieben.

Privilegium ausgedehnt, dem gemäß er nicht allein in der Provinz Preußen, sondern auch in allen preußiſchen Staaten ſpielen konnte. Zum Bau des Theaters in Königsberg wurde ihm der ſo genannte Creutziſche Platz, wo ſeit 1836 die altſtädtſche Kirche ſteht, geſchenkt, laut einer königlichen Verfügung, Berlin 12. April 1753, in der ihm für das aus eignen Mitteln zu erbauende Haus Service- und Einquartirungs-Freiheit zugeſtanden wurde. Im Nov. 1755 war das als vorzüglich gerühmte Theater bis auf den noch fehlenden Abputz fertig. Bei Gelegenheit eines Streites mit dem Stadtmuſikus kam es zur Sprache, unter welchem Gerichtshof Ackermann als königl. preußiſcher Schauſpiel-Director ſtehe. Der Stadtmuſikus, der jetzt noch täglich um 11 Uhr Mittags und 9 Uhr Abends vom Schloßthurm herab Poſaunentöne erſchallen läßt, that dagegen Einſpruch, daß jener zu den Theatervorſtellungen ſich der Hautboiſten des v. Belauſchen Regiments bediente, da das Schauſpielhaus auf einer königlichen Freiheit ſtünde, wo ihm nur allein das Muſiciren zukäme. Ackermann erklärte: „Tanzfiedler und Bierjungen nicht bei der Operette gebrauchen zu können.“ Die Aeußerung zog ihm Verdrießlichkeiten zu, doch drang er glücklich durch. Auf ſein Anſuchen wurde das Privilegium (Berlin 20. Jan. 1756) dahin erweitert, „daß niemanden außer ihm weder in Königsberg, noch in ganz Preußen Schauſpiele und Redouten auszuführen verſtattet worden, ihm auch frei ſtehn ſolle, die Muſik dabei nach ſeinem Gutbefinden zu beſtellen, ohne daß ihm jemand dazu aufgedrungen werde, wogegen er die zur Chargen-Caſſe offerirten 100 Thaler zu bezahlen hat“ *). Jetzt ſtrengte der Stadtmuſikus wegen der beleidigenden Auslaſſung einen Prozeß an und es wurde damals, Berlin 29. Jan. 1756, beſtimmt, daß Schauſpieler, die nicht zu den Hof- und königlichen Comödianten gehörten, nicht als Eximirte zu erachten ſeyn und

*) Das Privilegium, um das er ſich 1753 bewarb, ſoll nach Meyer Schröder Bd. I. S. 31, erſt am 12. Febr. 1756 ausgefertigt ſeyn und ihn 370 Gulden gekoſtet haben. Offenbar eine Verwechslung mit den Erweiterungen des Privilegiums — Schröders Abſicht war es, zur Abfaſſung ſeines Lebens in Briefwechſel mit Königsberg zu treten, um ſich über die älteren Theaterverhältniſſe ſeines Stiefvaters unterrichten zu laſſen. Nicht Erhebliches hätte ihm geliefert werden können.

daher als ihr Forum den Magiſtrat zu erkennen hätten und nicht das Hof- und Kammergericht oder den erſten Senat.

Ackermann konnte wohl der Wahrheit gemäß nach Berlin berichten, daß ſeine Vorſtellungen mit allgemeinem Beifall aufgenommen würden. Nachdem er bei ſeinem erſten Aufenthalt in Königsberg 31 Vorſtellungen bis zum 14. Dez. 1753 gegeben, verſuchte er ſein Glück in Warſchau auf Einladung Lepperts, der nach Dietrichs Zeit eine kurfürſtlich ſächſiſch privilegirte Geſellſchaft leitete. Darauf begab er ſich nach Breslau *), wo er ſich vier Monate aufhielt, nach Halle, nach Magdeburg, nach Berlin, wo er 8 Tage (mehr waren ihm nicht zugeſtanden) **) im Rathhauſe mit ſchlechtem Erfolg ſpielte, nach Frankfurt a. d. O., nach Stettin und kehrte darauf von der Rundreiſe nach Danzig zurück. Die Vorſtellungen währten hier zwiſchen dem 8. Aug. und 14. Nov. In der Ankündigung verſprach er zum Domnick das Publikum „mit den auserleſenſten Piecen zu divertiren.“ Er betheiligte ſich an einer Feier, die durch ein marmornes Monument für Alle, die den berühmteſten der Artushöfe beſuchen, dem Andenken erhalten iſt. Als daſelbſt die von Meißner gefertigte Statue des polniſchen Königs Friedrich Auguſts III. an deſſen Geburtsfeſte 7. Oct. 1755 errichtet wurde, eröffnete die Theatervorſtellung ein darauf gedichteter Prolog, wahrſcheinlich von Madam Ackermann gedichtet, den man des Drucks für würdig hielt ***). Die Geſellſchaft begrüßte darauf Königsberg als ihre Heimat, denn durch den mit einer Wohnung verbundenen Muſentempel, der ihrem Führer gehörte, hatte dieſer das Bürgerrecht der Stadt erworben. Die Einweihungsvorſtellung am 24. Nov. 1755 beſtand in einem Prolog, im „Mithridat“ und dem Nachſpiel „der Scherenſchleifer.“ Ein neuer friſcher Geiſt wehte in den neuen Hallen.

*) Hier wurde ein Feſtſpiel am Geburtstag Friedrichs II. 1754 gegeben: „Die Schwäche der Muſen ohne ihren Apoll“ eine Erfindung der Madam Ackermann.

**) Plümicke S. 200. Nicht „im März“ ſondern im Mai und Juni 1755.

***) Löſchin Beiträge I. S. 64 Der Titel des Feſtſpiels lautet abgekürzt: „Die Feierlichkeiten, welche bei des Allergnädigſten Königs hohen Geburtsfeſte in der poln. freien Reichsſtadt Danzig angeſtellt wurden, ſuchte für Höchſt derſelben Wohlſeyn durch die allerunterthänigſten Wünſche in öffentlichen Freudenbezeugungen nachzuahmen die Pr. priv. Ackermanniſche Schauſpielergeſellſchaft.“

Wenn Ackermann bis dahin es ſich hatte angelegen ſeyn laſſen, den Kennern das franzöſiſch klaſſiſche Trauerſpiel vorzuführen und durch burleske Nachſpiele *) und Ballete für die Befriedigung der größeren Zuſchauerzahl Sorge zu tragen, ſo weckte er jetzt ein faſt von Allen gleich getheiltes Vergnügen durch Einführung von Operetten. Auch bei ihm war 1756 „der Teufel iſt los" mit der Standfußſchen Muſik der neckiſche Kobold, der die ariſtarchiſche Vornehmheit Gottſcheds und die geſchraubte Steifheit der Alexandriner zum Fall und Abzug brachte. Der Schuhflicker Jobſen Zeckel als Präſes der Punſchgeſellſchaft in der Darſtellung Wolframs wurde mehr bewundert als der pathetiſche Cato, ſelbſt wenn ein Ackermann ihn vortrug. Durch den Balletmeiſter Brunian wurden die theatraliſchen Tänze nun geſchmack- und glanzvoller angeordnet und man machte hier die allzu brillante Ausſtattung ſogar dem Director zum Vorwurf. Keineswegs aber ließ er ſich die Verflüchtigung einer edlen Kunſtliebe zu Schulden kommen. Die Werke der britiſchen Bühne und die erſten namhaften, für die Aufführung berechneten deutſchen Stücke brachte er zur Darſtellung. Nach „dem geretteten Venedig" von Otway „den Kaufmann von London" von Lillo. Ferner „die Matrone von Epheſus" und „Criſpin" von Weiße, „Die Candidaten" von Krüger, nachdem bereits „der blinde Ehemann" von demſelben Verfaſſer gegeben war. Der „Miß Sara Sampſon" folgten „der Schatz" und „der Freigeiſt" von Leſſing. Vier Mitglieder der Ackermannſchen Familie traten jetzt auf; außer dem Ehepaar legte nun neben Schröder deſſen Stiefſchweſterchen Dorothea Ackermann, 1752 in Danzig geboren, von der Schule der Eltern ein ehrenvolles Zeugniß dar. — Ueber ein halbes Jahr dauerten die Vorſtellungen bis zum 16. Juni 1756. Ackermann wandte ſich wieder nach Danzig, wo er zwiſchen dem 29. Juli und 26. Nov. ſpielte. Schröder begleitete nicht die Seinigen, ſondern blieb in einer Penſionsanſtalt in Königsberg zurück. Es war ihm nicht vergönnt, den ihm wohlge-

*) Häufig ſchloß er, wie in Halle und Danzig, ſeine Vorſtellungen mit „dem Theatereinfallen," welches damit endigte, daß alles Theatergeräth ſammt den Couliſſen zuſammenſtürzte, ſo daß die mit Packen beſchäftigten Maſchiniſten ſichtbar wurden und nicht weniger die Schauſpieler, welche ſtummen Abſchied nahmen.

wogenen Danzigern zu zeigen, was er bis dahin für Fortſchritte gemacht. Ackermann kam bald wieder nach Königsberg, wo er am 3. Dez. das eigne Schauſpielhaus zum zweitenmal eröffnete, um es am 18. Dez. mit dem „Kaufmann von London" zu ſchließen und den koſtbaren Beſitz für immer aufzugeben ſammt dem preußiſchen Privilegium. Der nahe bevorſtehende Einzug der Ruſſen in Königsberg beſtimmte ihn, die liebgewonnene Stadt zu meiden. Nachdem er bereits die Geſellſchaft von dannen geſchickt hatte, veranſtaltete er im Theater noch eine Maskerade und folgte dann nach Leipzig, ohne dort Ruhe zu finden.

Der Beifall, deſſen ſich ſeine Leiſtungen zu erfreuen hatten, ſtellte ſich in dem Stande der Kaſſe ſehr günſtig heraus. 1754 belief ſich die Einnahme auf 10,000 Thlr., die im nächſten Jahr ſich auf 15000 Thlr. ſteigerte.

Die Geſellſchaft hatte ſich bis zu ihrem Aufbruch nach Preußen von 20 bis auf ungefähr 30 Perſonen vergrößert. Von alten Mitgliedern außer der Familie des Unternehmers begegnen uns Madam Kern mit ihrer Tochter, Antuſch mit ſeiner Frau und Gleimann. Madam Fleiſchmann geborne Ohl, nachherige Wolfram, wurde ſpäter von Ackermann angeſtellt. Aus der Dietrichſchen Truppe war Schröter, der häufig mit ſeinem Bruder Andreas Schröter verwechſelt wird, die beide ähnliche Rollen, aber auf verſchiedenen Bühnen, geſpielt zu haben ſcheinen. Er war ein Berliner, etwa 1720 geboren und wie Ackermann Soldat geweſen, in däniſchen und öſtreichiſchen Dienſten. Nachdem er es bis zu einem Offizier gebracht, ward er Theaterheld und machte Großſprecher, Tyrannen. Aber auch zärtliche Väter ſpielte er vorzüglich, wie den Luſignan in der „Zaire". Er hatte der Spiegelbergſchen, dann der Neuberſchen Bühne angehört und war gleichzeitig mit Ackermann zu Dietrich gegangen. Zwölf Jahre ſtand er unter Ackermanns Leitung *). Mitglieder der Dietrichſchen Truppe waren wahrſcheinlich auch Garbrecht — er ſpielte vorzüglich den Orgon in Gellert's „Loos in der Lotterie" — und ſeine Frau geweſen, die ſich von Danzig nach Petersburg übergeſiedelt und unter Hilferding geſpielt hatten. Sie kamen erſt 1756 zu Ackermann. Dem ältern Stamm ſind beizuzählen:

*) Schmidt Chronologie S. 57.

Sophie Fuchs, die, nachdem ſie viele Jahre in Ackermanns Hauſe gelebt, zugleich als Schauſpielerin und Lehrerin ſeiner Töchter, 1764 von Hamburg nach Königsberg zurückkehrte, Krohn, der in Leipzig vom Theater in den Kaufmannsſtand übertrat und der das Verdienſt hatte, zweimal Schrödern ſeinen Eltern zurückgebracht zu haben als geraubtes Kind und als verlornen Sohn, endlich Madam Hartmann und ihre Tochter. Mehr als eine Schauſpielerin hat mit der Miß Sara ihre künſtleriſche Laufbahn begonnen, Dem. Hartmann, nachdem ſie den höchſten Glanz in der Titelrolle erreicht, beſchloß mit ihr Kunſt und Leben. Als Verlobte Karl Theodor Döbbelin's, der eine kurze Zeit der Ackermannſchen Geſellſchaft angehörte, ſtarb ſie in Weimar während der Probe der Miß Sara 1757. 1754 wurde Wolfram und Finſinger nebſt deſſen Frau gewonnen. Wolfram, in Langenſalza geboren, hatte in Leipzig ſtudirt und gab vielleicht darum um ſo beſſer in der Neuberſchen Truppe Leſſing's jungen Gelehrten. Er ſpielte bei Schuch, Koch, Ackermann u. A. Dem letzten nützte er wohl vorzüglich durch ſeine Kunſt in Singſpielen. Er überſetzte für das Theater *). Finſinger aus Breslau war zugleich Schauſpieler und Balletmeiſter und bildete in Schröder ſeinen vornehmſten Schüler. Als Erfinder neuer Ballete ſeit dem Ende des Jahres 1755 that ſich der Böhme Joh. Joſ. v. Brunian, der ſich Brunius nannte, hervor. Dieſer aus gräflichem Geſchlecht entſproſſen, fand als er nachmals nach Prag ſeiner Heimat zurückkehrte und als Komiker eine Truppe leitete, Beifall bei dem Adel, aber nicht bei ſeinem eignen Bruder, einem Stabsoffizier, der ſich um ſeinetwillen verſetzen ließ **). Er ſowie Madam Kern blieben 1756 in Königsberg zurück. Als Tänzer und Balletmeiſter bildete ſich Friedrich Koch aus, der Sohn eines Amtmanns in Dinglauken bei Inſterburg, der auf der Albertus-Univerſität die Rechte ſtudirte und, von den Leiſtungen der Ackermannſchen Bühne ergriffen, zu ihr 1755 übertrat und der ſchon als Bruder der berühmten Charlotte Brandes Erwähnung verdient. Seit 1765 war er Mitglied der Schuchſchen

*) Schmid, Chronologie S. 119. 129. 269.
**) A. a. O. Seite 214.

Geſellſchaft *). Nicht allein zu den Studirten, ſondern zu den Gelehrten konnte ſich der Schauſpieler Johann Chriſtian Aſt zählen, der ein lebendiges Wörterbuch der verſchiedenſten Sprachen war. Seine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit wandte er dem Theater zu und zwar ſchon vor 1757, denn in dieſem Jahre gab er zu Breslau „Neue theatraliſche Verſuche von einem Verehrer der Schaubühne heraus" **). Von Leipzig aus, wo er geſpielt, hatte er ſich an Ackermann gewandt und trat, durch Schröter empfohlen, 1754 in Glogau in ſeine Geſellſchaft als Theaterdichter ein. Das Ueberſetzen in Verſen ging ihm ſo raſch von der Hand, daß er im Stande war, beliebige Stellen aus jedem lateiniſchen und franzöſiſchen Buche ſofort in deutſchen Verſen vorzutragen. Der Schöngeiſt verrieth ſich ſonſt nicht in ſeinem Weſen. Nur froh, wenn er für ſich allein, die Pfeife im Munde und den Bierkrug vor ſich hatte, pflegte er ſich ins Bette zu werfen, wie er war, und beim Aufſtehn das Waſchen zu vergeſſen. Als Schauſpieler leiſtete er wenig. Dennoch war es leidenſchaftliche Liebe zum Theater, die ihn an daſſelbe feſſelte, um wenigſtens die zu einem dramatiſchen Dichter erforderliche Bühnenkenntniß zu gewinnen. Auch darin brachte er es nicht weit, indem ſeine Stücke, mit Ausnahme des beliebten Singſpiels „Jochen Tröbs," nicht zur Ausführung kamen, aber mehrmals ge ruckt wurden. Da die Directrice ſich auf das Schreiben von Prologen verſtand und der Magiſter Lauſon, begeiſtert von den Talenten des Schauſpielunternehmers, es nicht an Bereitwilligkeit fehlen ließ, durch ſeine poetiſche Gabe ihm zu dienen, ſo zog Ackermann wohl vornämlich Aſten an ſich, um in ihm einen Lehrer für ſeinen Stiefſohn zu erwerben ***). Das Naturmenſchliche und noch weniger die frei-

*) Brandes I. S. 292. Meyer Schröder Bd. II. II. S 84.

**) Meyer Schröder I. S. 158. Gottſched Nöthiger Vorr. II. S. 292.

***) In einem Brief an Ackermann, Leipzig 9. Oct. 1754, ſchreibt er: „Ich bekenne, daß ich an theatraliſchen Werken ein ſtärkeres Vergnügen fand, als mir das Hauptſtudium, welches ich trieb, erlauben mochte. — Ich habe bei der Bühne bisher nichts thun dürfen, als mich im Ueberſetzen beſchäftigen; weil die wenigen Rollen, die ich geſpielt habe, mir nicht viel mehr geholfen, als daß ich das Theater gewohnt geworden." In Betreff der gegenſeitigen Verbindlichkeiten bemerkt er: „ daß ich mir ein Vergnügen machen werde, nicht nur Deren Herrn Sohn nach beliebiger Vorſchrift zu unterrichten, ſondern auch mich in Ueber-

geiſteriſchen Anſichten des Mannes konnten ihm nicht behagen, der ein ſtrenggläubiger Proteſtant war.

Die Angabe, daß er aus Mangel an tüchtigen Schauſpielern noch häufig extemporirte Stücke aufgeführt habe, wozu er ſich „einen eignen Harlekin und eine eigne Kolombine" gehalten, iſt wohl nicht für Wahrheit zu nehmen, am wenigſten ſeit 1755, in welchem Jahr er den Schauſpieler Bretting, der zu Dietrichs Zeit den Harlekin ſpielte, entließ*). Manches Nachſpiel als ein augenblicklicher Scherz wurde aus dem Stegreif geſpielt und er ſelbſt ſchloß ſich nicht davon aus.

Wenn Schönemann ſich einer trefflichen Geſellſchaft rühmen konnte, deren Zuſammenſetzung er aber wohl mehr dem Glück als ſeiner glücklichen Wahl zu danken hatte, ſo fehlte es auch in der Ackermannſchen nicht an braven Schauſpielern, Literaten und Dichtern. Beſaß ſie auch keinen Dichter wie Krüger, keinen Schauſpieler wie Ekhof, ſo verbanden Ackermann, ſeine Gattin und ihr freilich noch jugendlicher Sohn neben der ausgezeichnetſten Directorial-Befähigung ſo viel ſceniſche Vorzüge, daß eine Vereinigung der Art als einzig bezeichnet werden muß.

Schröder, der in Erinnerung mancher bitteren Erfahrung den Schauſpieler Ackermann wohl nicht aus kindlicher Liebe überſchätzte, der 30 Jahre nach ihm manche ſeiner Rollen gab, erklärt, daß er bis 1756 im Tragiſchen geglänzt und im Komiſchen noch Höheres geleiſtet habe. Welchen Eindruck ſein Spiel auf ihn machte, ungeachtet der ſonſt gleichgültig ſtimmenden Gewohnheit, geht daraus hervor, daß ganze Auftritte aus ſeinen

ſetzung guter Stücke zu befleißigen Was die Gaze anbelangt, ſo glaube ich nicht anders als mit drei Thalern wöchentlich ſo zu leben, daß es mir weder im Denken ſchaden, noch Denenſelben und Dero hochgeſchätzten Geſellſchaft zur Verunehrung gereichen könne." Meyer Schröder Bd. II. II. S. 30. — Außer dieſen Schauſpielern befanden ſich in der Ackermannſchen Geſellſchaft: Bichler, frühe verabſchiedet, Müller, Hülle, Bretting, Ferdinand und ſeine Schweſter, die nebſt Gleimann zwiſchen 1754 nnd 1756 die Bühne verließen. Kurze Zeit gehörte zu ihr Schleifer. Clara Hoffmann, Einhelferin und Rollenſchreiberin blieb ihr bis zu ihrem Tode 1776 treu. Meyer Schröder Bd. I. S. 15. Bd. II. II S. 81.

*) Schmid Chronologie S. 175. Nur in dem Verzeichniß der Titel der von Ackermann gegebenen Pantomimen und Ballete kömmt wiederholt der Name Harlekin vor.

Glanzpartien: August, Ulfo in J. E. Schlegels „Canut," Cato, Mithridat, Oedip, Orosman, Polieuct, Beverley aus Moore's „Spielern" ſeinem Gedächtniß eingeprägt blieben. Im komiſchen Fache, ſagt Schröder, „gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darſtellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muſter, dem einzigen komiſchen Schauſpieler, den ich für vollendet erkannte, hierin treu geblieben zu ſeyn." Er hebt beſonders hervor ſeine Darſtellung des Sir Sampſon, Paul Werner, Ulfo, Kauzer in des jüngern Stephanie „Werbern" und bemerkt, daß die Natur, die ihm eine impoſante Geſtalt gegeben, auch mit außerordentlichen Sprachwerkzeugen ausgerüſtet habe. Schröders Biograph fügt hinzu, daß er Ackermannen nur im vorgerückten, von Kummer gedrückten Alter geſehn, aber ihn dennoch für ſein Ideal halte, ſelbſt in Rollen, in denen er ihn mit Schröder und Ekhof vergleichen könne. Das Soldatiſche, worin ſeine Haltung ihn begünſtigte, war vergeſſen, wenn er in rührenden Tönen zum Herzen ſprach. Das Komiſche und Tragiſche vereinte er dermaaßen zu einem Guß, daß man zugleich weinte und lachte *).

Bei der ungemeinen Wahrheit in der Comödie entſtand leicht die Sage, die Schröder voller Unwillen als Lüge bezeichnete, daß Ackermann, wenn er auf dem Theater keifen ſollte, den Tag auch mit jedem außerhalb der Szene keifte, grob war, wenn er den Groben gab und ſobald er die Rolle des Geizigen ſpielte, in der Theaterſtube ängſtlich den Wein und Tabak verbarg **).

Lauſon beſang ihn 1753 als „Muſter eines vollkommnen Schauſpielers."

Wenn Er als ein Oedip in Raſerei verſinket,
Wenn Er im Roſenthal wie ein Schmarotzer trinket,
Wenn Er als ein Scapin aufs niedlichſte betrügt,
So wird man überall vergnügt.
Wenn Er als Roderich mit Ehr und Liebe kämpfet,

*) Meyer Schröder I. S. 46.
**) Taſchenbuch für die Schaubühne auf 1776. S. 87.

Wenn Er als Polieuct die Leidenſchaften dämpfet,
Wenn Er die Heuchelei als wie Sibylle zeigt,
So wird man immer ihm geneigt.
Wenn Er als Orosman die Zärtlichkeit entdecket,
Wenn Er als wie Zamor voll blinden Eifers ſtecket,
Wenn Er den Schäfer macht, der alles gern verträgt,
So wird man überall bewegt.
Wenn Er politiſch klug den Kannengießer ſpielet,
Wenn Er als wie ein Baur auf plattdeutſch nach uns zielet,
Ja wenn Er großmuthsvoll als wie ein Cato ſtirbt,
So glaubt, daß Er ſtets Ruhm erwirbt.

In dem Lobgedicht beſitzen wir ein von dem obigen unabhängiges Urtheil, daß Ackermann (der, wie es in den letzten Verſen heißt, mit ſeiner Schröderin die Ehre theilte, daß ihm Rußlands Kaiſerin Beifall klatſchte) im Tragiſchen und Komiſchen gleich groß war *). Ihm gelang nicht weniger ſeine Rolle in „Scapins Betrügereien", im „Leipziger Roſenthal", einer Poſſe gleich dem „Reich der Todten", im „Politiſchen Kannengießer", im „Bauer mit der Erbſchaft" nach Marivaux (Engel bewunderte hier Ekhofen), in Gellerts „Sylvia", in der „ſcheinheiligen „Sibylla", als die tragiſchen Charaktere eines Cato, Roderich (Cid) u. ſ. w.

„Ehe Finſinger 1754 angenommen ward, berichtet Schröder, erfand Ackermann auch einige Pantominen und Ballete. In der Spiegelpantomime ſprang der ſtarke Mann mit wunderbarer Leichtigkeit durch den ſilberpapiernen Spiegel und flog als Pierot im Wettſtreit von einem Hauſe zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb viele Jahre hindurch ein Zugſtück." Nachdem Ackermann ſchon über 50 Jahre zählte, tanzte er noch im Chineſerballet meiſterhaft ein Solo **).

Seine treue Kunſtgenoſſin und Lebensgefährtin entwickelte, wie er, eine ungemeine Thätigkeit. Sie unterrichtete die jungen Damen behufs des Theaters in der Stickerei und nicht weniger

*) Lauſon Erſter Verſuch in Gedichten S. 321. ſchränkt durch das Motto Ennius ingenio maximus, arte rudis etwas das Maaß der Bewunderung ein Aus dem Stegreif diktirte er Ackermannen mehrere Abdankungen wie auf „die eiferſüchtige Frau" von Jolly, „Eſſex" von Th. Corneille. „Catilina" ꝛc.

**) Meyer Schröder I. 130.

in der ſceniſchen Kunſt. Sie hielt eine förmliche Theaterſchule und ſtudirte ſelbſt den jungen Männern ihre Rollen ein. So mußte ihr Sohn eine Zeitlang die ihm zuertheilten ihr vorleſen. Ihre poetiſche Anlage ſchlang ein Band zwiſchen ihr und den Dichtern Pfeffel und Wieland, von welchen der letztere zur Abfaſſung dramatiſcher Arbeiten durch ihr Spiel begeiſtert wurde. Wieland, der ſie in ſeiner „Lady Johanna Gray" in der Hauptrolle bewunderte „rechnet es unter die ſüßeſten Erinnerungen aus ſeiner Jugend, mit welchem Gefühl, welcher Innigkeit, welcher ganz Natur ſcheinenden Kunſt Madam Ackermann beſonders die letzte Szene des Stücks, durch ihre bis zur täuſchendſten Begeiſterung ſteigende Declamation und Action darſtellte." — Schröder nennt ſeine Mutter eine treffliche Schauſpielerin, die, wenn ihre Stimme auch zu mancher Rolle zu ſchwach war, den Mangel durch Kunſt zu ergänzen wußte und ihre Empfindung, wenn ſie der Thränen ſich nicht erwehren konnte und dadurch wider Willen eine Pauſe herbeiführte, durch Beifallklatſchen ſie überrauſchen ließ. Sie ſpielte meiſterhaft die Monime, Phädra, Alzire, Zaire, Eliſabeth im „Eſſex", Frau Beverley in Moore's „Spielern," die Belvidera in der „Verſchwörung gegen Venedig" und nicht weniger gut Frau Breme im „politiſchen Kannengießer" die Salome im „Geſpenſt mit der Trommel", die Betſchweſter, die Widerſprecherin.

Madam Ackermann wird durchaus nicht als lieblos geſchildert, um ſo auffallender iſt es, daß ſie ihrem talentreichen Sohn nicht weniger ſtiefmütterlich begegnete, als der ſoldatiſch durchgreifende Gatte.

Die Eltern verließen mit Königsberg auch den Sohn, deſſen Schickſal nun dem Zufall anheimgeſtellt war. Sie thaten es, damit ſein Unterricht nicht unterbrochen würde. Von paniſchem Schrecken ergriffen wandten ſie ſich zur Flucht in blinder Haſt und ſcheuten nicht die größten Opfer. Einer Erzählung zufolge war Ackermannen aus dem Kaffeeſatz prophezeiht worden, er würde großen Lebensgefahren entgehn und durch eine große Frau ſein Glück machen. Warum dachte er dabei nicht an die Kaiſerin Eliſabeth? Bekanntlich hebt der Luxus in Königsberg von der Zeit an, da es 3½ Jahre hindurch unter ruſſiſchem Zepter ſtand. Manchmal mag er wohl, da er nach dem ſeit den Neuberſchen

Vorſtellungen für die deutſche Kunſt empfänglichen Straßburg zog und nach Umzügen in der Schweiz immer dahin zurückkehrte, ſich nach Preußen heimgeſehnt haben, wo ſein Unternehmen ein ſicheres Auskommen gewährte und für die Zukunft das beſte Gedeihen verſprach, nach ſeinem eignen Theater, daß er mit großen Verluſten ohne Erſatzanſprüche aufgegeben hatte. Kurz bevor er ſich in Hamburg, wie er es in Königsberg gewollt hatte, bleibend niederließ, verſchaffte er ſich 1764 eine Erlaubniß, durch die preußiſchen Staaten ſich dahin ſpielen zu können.

Was wir von den früheren Zuſtänden der Ackermannſchen Geſellſchaft wiſſen, verdanken wir beinahe nur dem pietätiſchen Sammelfleiße Friedr. Ludw. Schröder's. Obgleich in Königsberg nicht ſeine Wiege ſtand, er ward 1744 in Schwerin geboren, obgleich er noch in jugendlichem Alter hier die härteſte Zeit ſeines Lebens verbrachte, ſo hing er doch mit rührender Dankbarkeit an der Stadt, in der das Verhängniß unter den traurigſten Verhältniſſen ihn wunderbar behütet hatte. Das treue Gedächtniß Schröders bewahrte noch Züge ſeines Aufenthalts in Rußland. So erinnerte er ſich, daß er in Petersburg von der ruſſiſchen Wärterin auf landsübliche Weiſe gepflegt ſey, die, wenn ſie ſeine Kleider in der Newa wuſch, ihn nackt auf den Boden legte. Im Vergleich zu der Strenge, die er von der Heftigkeit beider Eltern erfuhr, erſchien ihm außerhalb der väterlichen Zucht jede Begegnung mild, wenn ſie Andern auch noch ſo hart und grauſam vorkam. So gefiel er ſich im Collegium Fridericianum in Königsberg, auf dem Aſchenherde der Pietiſterei, ſehr wohl und er freute ſich, der Dreſſur im Hauſe (beinahe wäre ihm einmal durch eine Schnalle ein Auge ausgeſchlagen, vom Knien auf Erbſen behielt er eine Schwächung, dies und noch mehr wurde ihm von der Heftigkeit der Eltern geboten) und des Unterrichts beim ſonderbaren rauhen Aſt enthoben zu ſeyn. Das Vertrauen, das er ſeinen Lehrern ſchenkte, benutzten dieſe, ihm das Schauſpielertreiben als ſündlich vor Augen zu ſtellen und ihm aufzugeben, die Eltern von der Fortſetzung des Lebens abzumahnen. Man kann ſich denken, wie ihm für ſeinen Bekehrungseifer gelohnt wurde von denen, die den böslichen Einflüſterungen der Garderobiere Fuchs, der Erzieherin ſeiner Schweſter, nur ein zu williges Ohr ſchenkten. Als Ackermann in War-

ſchau ſpielte, beſuchte Schröder die Jeſuitenſchule und hier wurde er ſo liebevoll behandelt, daß er beim Abzuge der Schauſpieler willig in den Wunſch eines Paters einging, ſich verſtecken zu laſſen, damit die Seinigen ihn zurücklaſſen müßten. Der kleine Schörder wurde vergeblich überall geſucht. Da drang der Schauſpieler Krohn in die einzelnen Gemächer des Jeſuiter-Collegiums und rief mit gewaltiger Stimme: „Fritz, Fritz! wo biſt du? deine Mutter zerrauft ſich das Haar!" Weinend kam der Knabe aus dem Verſteck hervor.

Schon in Petersburg, wie erwähnt, hatte Schröder ſich auf der Bühne nicht allein gezeigt, ſondern auch ein Paar Worte ſo hübſch geſprochen, daß die Kaiſerin das dreijährige Kind in die Loge bringen ließ und es auf ihrem Schooß liebkoſ'te. In Danzig gefiel er als Fernando in „Sancio und Sinilde" und beſonders als Charlotte im „poetiſchen Dorfjunker" ſo, daß Kaufleute ihn durch Geſchenke ermunterten. Er zählte bereits 26 Rollen, in denen er zwiſchen 1750—54 aufgetreten war. Poſſierlich muß es ſich ausgenommen haben, wenn er als zehnjähriger Knabe im „Cato" den Domitius ſpielte und Cäſars vermeintlichen Plan alſo auseinanderſetzte:

Er ſucht in Wahrheit nur die Gleichheit einzuführen.
Meinſt du, ich wollte ſelbſt die Freiheit gern verlieren?
So wahr ich römiſch bin: Ich ſelber wollt ihn fällen,
Wenn das die Abſicht wär!

oder wenn er in Roſtens „gelernter Liebe" als Damöt der Schäferin Sylvie bekannte:

— — Sobald nur du mit deiner Mutter kamſt,
Fühlt ich den Augenblick, daß du mir etwas nahmſt,
Ich aß und trank nicht mehr und blickte nur auf dich,
Zog dich ein Schäfer auf, ſogleich verdroß es mich.
Die Schäfer merkten es; ſie fragten: biſt du ſtumm?
Was fehlt dir? ſag es uns!

Ackermann nahm ihn nicht nach Leipzig mit, um nicht den Unterricht im Friedrichs-Collegium zu unterbrechen, darum hatte er ihn zuletzt auch ſchon weniger ſpielen laſſen, als es ſonſt geſchehn, und ihn bei ſeinem zweiten Beſuch in Danzig in Königs-

berg zurückgelaſſen. Er war willens, nach wie vor die Penſion zu zahlen, für die er in der Schulanſtalt gehalten wurde. Allein die Zahlung blieb aus. Es war vergeblich, daß der Sohn in größter Bekümmerniß in einem Brief mit der Schilderung, wie wohl es ihm ergehe, die Bitte verband, das ſchuldige Geld zu ſchicken, weil er ſonſt von den Lehrern herausgewieſen würde. Voll Verzweiflung wandte er ſich an des Vaters Bevollmächtigten Dr. George*) und an den Commerzienrath Saturgus (beide werden in einem Schriftſtück 1760 Beſitzer des Schauſpielhauſes genannt) und flehte um Hülfe. Sie ließen es ihn entgelten, daß der Vater bei ihnen im Rückſtande geblieben. Unbegreiflicher Weiſe, da das Gebäude, in dem noch allerlei werthvolle Gegenſtände, Betten, Kleider uud Küchengeräth vorhanden waren, ihnen als Pfand hätte dienen können; und dadurch nur läßt ſich das Schweigen der Eltern erklären, die der Meinung waren, daß in Rückſicht des Zurückgelaſſenen ihre Zahlungsfähigkeit nicht bezweifelt werden würde. Schröder verkaufte ſein Clavier und, da man ihn aus der Schule ſtieß, ſeine Schulbücher. Seiner erbarmte ſich allein ein armer Schuhmacher, der als Freiwohner im öden Theater zur Beaufſichtigung des Gebäudes eine Wohnung erhielt. Dieſer theilte mit ihm ſeinen harten Biſſen, wofür der arme Koſtgänger ihm bei den Flickarbeiten behilflich war. Wenig Gutes konnte Schröder ſonſt von ihm lernen, der in ſeinem Intereſſe ihn lieber auf Böſes als Gutes wies. Als der Winter herannahte, wurde alles Lattenwerk verbrannt. Ueberall ſollte es in den unheimlichen Räumen ſpuken. Nach der Leute Erzählung konnte es daſelbſt nicht geheuer ſeyn, weil ehemals an der Stelle eine katholiſche Kirche geſtanden hatte. Unten befände ſich ein großes Gewölbe voll Waſſer, in dem man Reiter ohne Kopf und andere Graungeſtalten erblickte. Es läge in der Tiefe ein Schatz verborgen und blaue Flammen bezeichneten den Ort. Schröder ſtrich furchtlos durch die öden Räume und Gänge, polterte den Geſpenſtern zum Trotz und machte ſich unſichtbar, wenn er einen Schelmſtreich begangen hatte, indem er die Kuliſſenleitern emporkletterte oder ſich in düſteren Winkeln verbarg. Der geheimnißvolle Schatz beſtand in der Nachlaſſenſchaft des flüchtig gewordenen

*) Meyer nennt ihn fälſchlich Georgi.

Vaters, die der Schuhmacher ihn heben lehrte. Während dieſer für Nachſchlüſſel ſorgte, mußte Schröder die Siegel abreißen.

Die Maaßregeln, die der Feldmarſchall Lehwald ergriff, wenn auch nicht zur Erhaltung des verlaſſenen Oſtpreußens, ſo doch zur Leiſtung einer entſchiedenen Gegenwehr, waren von der Art, daß auch diesmal die Furcht vor der Gefahr größer ſeyn mußte, als die Gefahr ſelbſt. Es wurde eine Landmiliz aufgeboten zur Vermehrung der Truppen und in Königsberg Bürger-Compagnien gebildet zur Vertheidigung der Stadt, ohne daß Soldat oder Bürger die Möglichkeit eines glücklichen Erfolgs abſehn konnte. In Lehwalds Inſtruction hieß es freilich: „20 Mann ſollen nicht vor 1000 Koſaken erſchrecken, denn wenn die 20 ihr Devoir thun, ſolche 2000 ihnen nichts anhaben können.“ Von allen Seiten her wurden die königlichen Kaſſen, die Kirchenfonds nach Königsberg in Sicherheit gebracht, daſelbſt aber wurden wieder alle Caſſen-Documente und das Archiv gepackt. Friedrich II. anſtatt der Provinz Mittel zum Widerſtand zu gewähren, ließ ſich ein Anlehn von 500,000 Thlr. entrichten. Der abgebrochene Verkehr wirkte wie ein Handelsverbot und zu den Trübſalen kam noch das unbegründete Gerücht, daß zugleich ein Einfall von Polen her zu erwarten ſtünde. Durch einen einzigen Zuſammenſtoß mit der feindlichen Macht war das Loos Preußens entſchieden. Der Heldenmuth konnte der Uebermacht nicht wehren. Am 22. Jan. 1758 rückten die Ruſſen in Königsberg ein. Littauen hatte gelitten, nicht die anderen Gegenden, indem ihre Leiden nur in der Verdrängung des preußiſchen Wappens durch den zweiköpfigen und „nur in der langen Entfernung von ihrem Könige beſtanden *).“ Die zu entrichtende Contribution wurde weit durch die Vortheile aufgewogen, die ſich durch die ruſſiſche Beſatzung darboten. Von Mangel war ſo wenig die Rede, daß fortwährend bedeutende Unterſtützungen heimlich dem Könige zugeführt wurden. Der ruſſiſche Gouverneur v. Korff, ſo wie ſein Vorgänger thaten Alles, um

*) Preußens Schickſale während der drei Schleſiſchen Kriege von C. H. Hagen in den „Beitr. z. Kunde Preußens.“ Bd. I. S. 537. Hier heißt es S. 558 daß der Zuſtand Preußens „was vielleicht der einzige Fall in der Geſchichte ſeyn mag, während der feindlichen Beſetzung ſich mehr verbeſſert als verſchlechtert hatte;“ aber wohl nur in materieller Beziehung.

die Einwohner durch Großmuth an ſich zu ziehn. Das bange Gefühl der Unterdrückung ſollte ſchwinden und die Künſte des Friedens den Krieg vergeſſen laſſen. An dem unvollendeten Schloß in Königsberg, als einem Prachtbau, wurde eifrig gebaut und die Kapelle in Lochſtädt neu eingerichtet. Ueber den leer ſtehenden Muſentempel wurde keineswegs verfügt, ſondern das Gouvernement wünſchte, daß er wieder den Theaterfreunden geöffnet würde. Dem kleinen Schröder wurde aufgegeben, an den Stiefvater zu ſchreiben und ihn zur ſchnellen Rückkehr zu beſtimmen *) Leider kam der Brief ihm nicht zu Händen. So blieb Ackermann für immer verſcheucht und mit ihm ging ein bedeutſames Moment zur höhern Bildung verloren. Schmerzlicher war es noch, Oſtpreußens treu bewährte Vaterlandsliebe durch königliche Ungnade vergolten zu ſehn.

Durch das Einſiedlerleben, das Schröder in dem wüſten Gebäude führte, durch die Aufregung bei der Beſatznahme Königsbergs durch die Ruſſen wurde ohne Zweifel die poetiſche Kraft des Verlaſſenen genährt. Er lebte in einer Mährchenwelt wie auf eine öde Inſel ausgeſetzt und konnte nicht das Ende der böſen Tage abſehn.

Ein nicht geringer Vortheil wurde ihm dadurch zu Theil, daß von Zeit zu Zeit Gaukler und gymnaſtiſche Künſtler das Theater zu ihren Vorſtellungen mietheten und er, der Unterricht im theatraliſchen Tanz erhalten, Gelegenheit fand, ſich in gymnaſtiſchen Uebungen und Gefährlichkeiten zu verſuchen, was ihm ſpäter im Ballet (denn Schröder war nachmals ein eben ſo großer Tänzer als Schauſpieler) von förderndem Einfluß war. Sein gutes Geſchick wollte es, daß er ſo zugleich mit den körperlichen Fertigkeiten geiſtige Vorzüge ſich aneignete.

Nachdem ein halbes Jahr ein herumreiſender Zahnarzt, Wurmdoctor, Taſchenſpieler, Seiltänzer und Luftſpringer Namens Sarger 1758 im Schauſpielhauſe Vorſtellungen gegeben **) und

*) Meyer Schröder Bd. I. S. 49: „Korff beſah bald nach ſeinem Einzuge das Theater und ſagte Schrödern: „Schreib deinem Vater, er möge unverzüglich zurückkommen. Er kennt mich genau.“

**) Joh. Franz Ant. Sarger erhielt die Erlaubniß, Redouten und wohl-

den lernbegierigen Schröder — das Honorar beſtand in Kleidungsſtücken — in der natürlichen Magie und im Tanzen auf dem ſtraffen und ſchlaffen Seil unterrichtet, erſchien ein anderer Gymnaſtiker, der mit athletiſcher Kraft ihn aus der Verſunkenheit emporhob und für die Rettung ſich unverlöſchlichen Dank erwarb. Kaum iſt man geneigt, bei Künſtlern des Schlages an ſoviel Bildung und edle Geſinnung zu glauben, als ſie Michael Stuart verband, der aus königlichem Blut entſproſſen zu ſeyn behauptete und der nach Schröders Schilderung unter ſeinen Beſchützern die erſte Stelle einnimmt. Er war ein ſehr geſchickter Aequilibriſt und Drahttänzer, der im November 1758 aus Rußland nach Königsberg kam. Anders denkend als ſeine Vorgänger erhöhte er freiwillig die ihm abgeforderte Miethe für das Theater und voll zärtlichen Erbarmens gegen den kleinen Schröder ſorgte er in jeder Weiſe für deſſen leibliches und geiſtiges Wohl. Was er an ihm that, erhielt eine beglückende Vollendung durch deſſen liebevolle Gattin. Sie war aus Kopenhagen und von Stuart ihren Eltern entführt. Die Schuld, die ſie dadurch auf ſich geladen, wollte ſie abbüßen, indem ſie ſich des Knaben annahm, der wieder von den Seinigen verlaſſen war. Sie hatte eine feine Erziehung genoſſen; ſie war muſikaliſch, ſprach engliſch und franzöſiſch und war im Stande, ihn wiſſenſchaftlich zu unterrichten und ihn beide Sprachen zu lehren. Auch zum Clavierſpiel gab ſie ihm Anleitung. Schröder lernte jetzt Shakſpear kennen, aus deſſen Tragödien Stuart ganze Szenen auswendig vortrug. Unter ſeiner Leitung vervollkommnete ſich Schröder in den gymnaſtiſchen Künſten, wogegen er, um ſich dankbar zu erweiſen, die Lady Stuart im Tanze unterwies. Er aß bei ihnen, empfing von ihnen Kleider und befand ſich ſtets in ihrer Geſellſchaft. Stuart reiſte allein nach Danzig, da die Gattin ihrer Entbindung entgegenſah. Er gab daſelbſt im Comödienhauſe Vorſtellungen vom 7—25. Mai. Von hier aus ſchrieb er, daß er nach England zu gehn und Schrödern mitzunehmen gedenke. Gleichzeitig kam

eingerichtete Comödien zu geben. Dazu fehlte ihm das Perſonal und er zeigte daher nur mathematiſche Künſte und Seiltänzerſtücke. Er bittet um einen Paß nach Rußland für ſeine Frau, ſeinen Sohn Joſeph Ernſt (nicht Siegriſt, wie in Meyer Schröder I. S. 53. ſteht) und zwei Frauenzimmer im Aug. 1758.

ein Brief aus Bern an von Ackermanns Hand, wodurch Schröder die Aufforderung erhielt, zu Schiff nach Lübeck zu kommen *). Jene Einladung erfüllte ihn in dem Maaß mit Freude, als dieſe ihn kalt ließ, aber Frau Stuart gebot ihm, dem Wunſch der Eltern nachzuleben und, wie ſchwer es ihm wurde ſchon um der Trennung willen, ſo beſtieg er dennoch ein Schiff und begab ſich im März 1759 nach Pillau, durch die Großmuth ſeiner mütterlichen Rathgeberin mit Geld und Kleidern verſehn. Das kindliche Herz, das mit innigſter Zärtlichkeit an dem Stuartſchen Paare hing, konnte er den Eltern nicht entgegentragen, die er in Solothurn auffand. Ackermanns Rauhigkeit erwiederte er, der ſich früh ſelbſtändig fühlte, durch Widerſpruch. Da man ihm nicht nur keine Gage, ſondern auch kein Taſchengeld bewilligte, ſo machte er Schulden und bezahlte ſie mit der Eltern Geld. Mehrmals drohte er davon zu gehn. Schon in Solothurn ſuchte er das Weite und ward von Krohn der Mutter zurückgeführt, wie vordem in Warſchau. Eine glückliche Peripetie der traurigen Familien-Auftritte erfolgte, als Schröder den Degen, mit dem ihm ein Schlag verſetzt war, gegen Ackermann erhob. Es fand eine Verſöhnung ſtatt. Vater, Mutter und Sohn weinten reuig. Der erſte erklärte, daß ihn die Benennung Stiefvater kränke, der keinen Unterſchied zwiſchen den Kindern mache und rief die Gattin als Zeuge an, daß es ihm unmöglich geweſen ſey, ihn in Königsberg zu unterſtützen. Wenn auch wieder einmal Vater und Sohn mit dem Degen in der Hand ſich gegenüberſtanden und dieſer dafür im Gefängniß mit Ketten beladen wurde, denn „ſie haben ſich immer geliebt, immer geſchätzt — und verkannt" ſo fand doch ſeit dem Aufenthalt in Hamburg ein möglichſt gutes Vernehmen ſtatt. Schröder, der die Wielandſche Ueberſetzung des Shakſpear verſchlang und das Wort empfand: „in deinem Munde wird es ſüß ſeyn wie Honig" ward von Ekhof als Schauſpieler anerkannt, indem er äußerte, daß er Bedientenrollen (und in den ältern Luſtſpielen ſind ſie meiſt die Hauptrollen) nie

*) Nach Stuart tritt als Aequilibriſt und Luftſpringer Andreas Schäfer, ſonſt Berger genannt, nebſt ſeiner Frau 1760 auf. 1761 giebt David Melville im Schauſpielhauſe Redouten, der in ſeinem Geſuch ſich auf die darin von Ackermann veranſtalteten Redouten beruft.

habe besser geben sehn als von ihm. Das Volk nannte ihn eine Zeitlang Peter, nach einem Bedienten, den er meisterhaft gespielt. Wenn Schröder bis zu seinem Tode behauptete, seit seinem zehnten Jahre seine Ansicht über die Art der Darstellung nicht verändert zu haben, so erkennen wir, wie groß und ersprießlich der Einfluß der Eltern auf die Ausbildung seines Talentes war. — In Hamburg leistete auf der Bühne Madam Ackermann nicht mehr viel, Ackermann aber noch Bedeutendes und Schröder das Höchste, das sich leisten läßt. Der Vater starb 1771, die Mutter 1793 und der Sohn 1816.

Zu den wenigen Schauspiel-Directoren, die bis zum Tode sich behaupteten, zählen die gleichzeitig wirkenden Koch, Ackermann und Schuch. Schuch brachte die alte, unverwüstliche Komik wieder aus Oestreich, um das Volkstheater zu erneuern. Es gelang ihm nur durch sein außerordentliches Talent. Als er dahinschied, war es außerhalb Oestreichs ungeachtet hie und da versuchter Anstrebungen unwiederbringlich verloren. Und auch er hätte nicht bestehn können, wenn er nicht mit seiner trefflichen Truppe im Stande gewesen, durch Darstellung ernster Stücke den gegen die Harlekinaden eingenommenen Theil des Publikums zum Entzücken hinzureißen. Freilich kamen bei ihm auf ein solches selbst in Berlin sechs *), in denen er in übersprudelnder Laune den Jocusstab schwang und zwar mit unerreichbarer Meisterschaft. Wenn man es den Großen des Hofs und den vornehmen Ständen verdachte, daran Geschmack zu finden, so darf nicht verschwiegen werden, daß auch Lessing durch sein Spiel sich außerordentlich angezogen fühlte und äußerte, „viel lieber eine gesunde rasche Posse, als ein lahmes Lust- oder Trauerspiel sehn" **) zu wollen, daß Ackermann, als er in Breslau neben Schuch spielte, an den Zauberstücken höchliches Gefallen fand und die mit ihm geschlossene Freundschaft noch lange dadurch fortsetzte, daß er ihm von Hamburg Schellfische und Austern schickte.

*) Plümicke S. 242. Löwe drückt darüber seine Verwunderung aus, daß es da geschehn konnte, wo Sulzer, Mendelssohn, Ramler, Lessing und Nicolai lebten.

**) Brandes II. S. 51.

Franciscus Schuch, etwa 1716 in Wien geboren, war Student gewesen und in jugendlichem Alter in ein Kloster gegangen. Das beschauliche Leben behagte ihm nicht und er wollte lieber sich selbst beschauen lassen. Ein Schauspieler in Eckenbergs Gesellschaft wurde Eremit, jetzt dreht sich die Sache um. Schuch entrann und vertauschte die Mönchskutte mit der Harlekinsjacke. Als erster Komiker war er der ältern Theaterpraxis gemäß zum Prinzipal von der Natur bestimmt. Er erwählte sich eine Colombine in der Tochter eines Rectors aus Gera, die er entführte, nachdem seine erste Frau und Colombine, eine Rademin, aus Olmütz gebürtig (wohl eine Verwandte Eckenbergs) ihm durch einen Grafen abspenstig gemacht war. Aus dem zweiten ehelichen Bunde mit einer gebornen Schleißner entsprangen drei Söhne. Als sie starb, heirathete er zum dritten Mal die Tochter eines Schauspielers Köhler in Dresden *).

Schuch gefiel und machte Glück, dennoch wollte er in den Augen Gottscheds nicht als der erscheinen, der hinter dem Umschwunge, den die Leipziger Bühne genommen und mit ihr die andern, zurückgeblieben sey. Er konnte nicht umhin, von Frankfurt a. M. am 2. Oct. 1748 an ihn zu schreiben, um sich seine Zuneigung zu erwerben. Die Meldung, daß der bei Gottsched wohlgelittene Uhlich für seine Truppe gewonnen sey und daß er nach Regensburg gehn wolle, weil der Fürst Taxis die regelmäßigen Stücke besonders liebe, ist ihm die nächste Veranlassung, sich dem großgünstigen Mäcen zu empfehlen. „Weil ich Tag und Nacht darauf bedacht bin, so schreibt er, meine Schaubühne nach dem jetzigen Geschmack einzurichten, so finde ich auch überall einen vollkommenen Verdienst, habe also Ew. Hochedelgeboren wegen dem ersten gelegten Grundstein ergebensten Dank abzustatten und nächst diesem mir auch vieles beigetragen, daß ich fast ein ganzes Jahr mich in Straßburg aufgehalten habe, allwo wöchentlich dreimal das französische Theatrum eröffnet wird." Daß es mit den regelmäßigen Stücken kein leeres Vorgeben war, ersehn wir aus Briefen des aus Ragnit gebürtigen Hofraths Reiffenstein, eines dankbaren Schülers von Gottsched, der ihm von Cassel aus 1751 berichtet, daß der dortige Hof Schuchs Vorstellungen

*) Vergl. Schmids Chronologie, S. 99. 173. Plümicke S. 241.

begünſtige, in denen „Cato", „Zaire", „Alzire", „Atalante", „Eliſa" (ein Schäferſtück von Uhlich), „Kanut", „Merope", „Oreſt", „der Ruhmredige" und „der Geizige" zur Anſchauung gebracht werde, welchen Stücken „die Pariſer Bluthochzeit" folgen ſolle. Obgleich Reiffenſtein daneben zwei Burlesken nennt, ſo rühmt er doch den Schauſpielern nach: „Sie ſuchen ſich vom Schmutz entfernt zu halten." Durch denſelben erfahren wir, daß Schuch mit dem tollkühnen, aber nicht zur Ausführung gebrachten Plan umging, von Straßburg nach Paris zu gehn und hier „Cäſars Tod" franzöſiſch in Szene zu ſetzen*).

Schuch war kein gemeiner Poſſenreißer. Er beſaß nicht weniger Liebe zur Kunſt als wiſſenſchaftliche Bildung. Wenn er auch, ein unvergleichlicher Extemporant, nicht ſein ſeltenes Talent verläugnen mogte, zu jeder Zeit eine Carnevalsluſtigkeit zu verbreiten, ſo beruhte doch das ſcheinbar Augenblickliche wohl auf ernſtem Studium und wir wiſſen, daß er wie weiland Velthen den Inhalt ſeiner Burlesken aus dem Spaniſchen entlehnte, daß er von le Grand, Moliere, Terenz und Plautus borgte. Seine Burlesken, einige waren von ihm ſelbſt erfunden, hießen: „Der Hof von Belvedere", „Baron Zwickel", „Die liſtigen Streiche des Cartouche." Häufig wählte er einen italieniſchen Titel, ſo gab er La guerra dei pugni — den Krieg der Fäuſte — wahrſcheinlich veranlaßt durch den Unterſchied zwiſchen den edlen und unedlen Metallen, denn es treten in dieſer gegen die Adepten gerichteten Satire das Gold, das Kupfer und das Zinn auf; zu den darin vorkommenden Vorſtellungen gehört auch die Verwandlung der Weltkugel in des Hanswurſts Laboratorium. „Die königl. preußiſche privilegirte komiſche Geſellſchaft unter dem Directorio Franciſci Schuchs, wie ſie ſich auf den älteſten Comödienzetteln nennt, mußte auch ernſte Gegenſtände halb als Farcen darſtellen und luſtige Zwiſchenſpiele anbringen. So wollte ſie zufolge einer Ankündigung „eine ſehenswürdige, vortreffliche und durchaus luſtige Comödie aufführen, betitelt: „Wie die Arbeit, ſo der Lohn, oder das mit Blut rechtmäßig gerochene Blut an der Perſon eines durch das Schwert beſtraften Brudermörders mit ſeinem in Leben und Laſter gleich gearteten Diener Hanswurſt,

*) Danzel S. 163. 164.

einem durch den Korb gefallenen Amanten, zu Fuße laufenden Courier, ungeschickten Mörder, Rache begierigen Banditen und zuletzt am Spieß steckenden Helfershelfer seines boßhaften Herrn." Er war der erste, der mit der Recitation das Ballet verband, aber auch dieses war komisch, wie der Tanz „von zwei in Kaufmannsbuden vermasquirten Personen."

Wie vor ihm Ackermann, so erhielt der „Comödienmeister" Schuch, da er sich um ein preußisches Privilegium beworben, im Jahre 1754, bis das von ihm in Breslau zu erbauende Schauspielhaus eröffnet werden könnte, die Erlaubniß, eine Zeitlang in Berlin Vorstellungen zu geben. Sehr bald wurde diese auf alle große Städte ausgedehnt. Auf Verwendung des Grafen Schafgotsch wurde Schuchen, der mit besonderem Beifall in Schlesien spielte, das preußische General-Privilegium Berlin 19. Aug. 1755 ausgestellt, welches „auf sämmtliche königliche Lande und Provinzen, nur diejenigen ausgenommen, worauf etwa andere schon insonderheit begnadigt waren" lautete. Neben den gewöhnlichen Abgaben von den gegebenen Vorstellungen hatte Schuch einen Canon von 100 Thlr. an die Chargenkasse abzutragen *).

*) Da erneuerte Privilegien gewöhnlich wörtliche Wiederholungen enthalten, so stehe hier eine Mittheilung aus den Concessionen, die dem Nachfolger und Sohn Franciscus Schuch in Berlin (16. Mai 1764) und Breslau (2. Juli 1764) ertheilt wurden statt derjenigen, die der Vater erhielt.

„Nachdem Seine K. M. in Preußen resolviret haben, daß dem Franciscus Schuch ferner erlaubt werden soll, auch außerhalb Schlesien in den sämmtl. königl. Landen seine Schauspiele aufführen zu dürfen, als wird demselben zu solchanen Behuf die erbetene Concession hiemit ertheilet und muß derselbe dagegen außer der gewöhnlichen Accise und, was sonst in Schlesien entrichtet worden, 100 Thlr. zur hiesigen Chargen-Kasse jährlich entrichten."

„Friedrich König in Preußen — — — conferiren und verleihen vorbenannten Franciscus Schuch das gebetene Privilegium über die Aufführung der öffentlichen Schauspiele hiermit und in Kraft dieser dergestalt und also, daß demselben sowohl in Breslau und zwar in dieser Stadt privative einzig und allein, als auch in denen übrigen Städten Unseres souverainen Herzogthums Schlesien und der Grafschaft Glatz, wegen welcher Wir uns jedoch auch andern die Erlaubniß ertheilen zu können reserviren, durch alle Tage in der Woche außer Sonn- und Festtage Schauspiele mit lebendigen Personen vorzustellen erlaubt seyn sollte, wohingegen Impetrani schuldig und gehalten jährlich 100 Reichsthaler zu Unsrer Breslauschen Ober-Steuerkasse anticipando richtig abzuführen, auch den gewöhnlichen Accise-Satz vor

Der generalprivilegirte Direktor kam im Juni 1755 nach Berlin und Ackermann, der im Rathhause eben spielte, mußte ihm das Feld räumen. Schlesien wurde von beiden Directoren gemeinschaftlich besucht, obgleich Schuch in Breslau ein eignes Theater erbaute, das unter dem Namen „zur kalten Asche“ bekannt war.

Wenn in der Burleske auch den gefeierten Schuch ein ausgezeichneter Anselmo unterstützte, so war er doch die Seele des Ganzen und gleich thätig, mogte er vor dem Publikum oder hinter den Coulissen stehn. Bei den vielen Lazzi, die er stets in Bereitschaft hatte, war es ihm leicht, wenn ungeschickte und verlegene Schauspieler etwas versahen, das Schiefe wieder ins Grade zu bringen, und die Zuschauer alsobald in gute Laune zu setzen. Sich immer auf dem Anstand befindend flitzte er unerwartet hervor und half denen, die er scheinbar aus der Fassung bringen wollte. Dies war nöthig, als einer ankündigte, man werde sich bestreben, vernünftige und unvernünftige Zuschauer — er wollte Kenner und Nichtkenner sagen — zu unterhalten, als eine Soubrette nicht aus und ein wußte und in ihrer Angst des Directors Zuruf, sie solle ein Weniges extemporiren und abgehn, wörtlich nachsprach. Wenn der Auftretende ihn fragte, was er zu thun habe, so lautete die Anweisung: „Schwatz der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr schon erfahren“. In der bereits angeführten „Critischen Nachricht“, die in Danzig 1758 herauskam und die gegen die Harlekinaden eifert, heißt es: „Schuch ist der beständige Hanswurst und der einzige in der Gesellschaft, der

jeden Tag, wenn er in Breslau agiret, imgleichen 1 Reichsthaler oder 24 Sgr. an die Rathshäusliche Kämmerei allhier zu entrichten, außerdem aber sich eine zulängliche Gesellschaft Acteurs beiderlei Geschlechts, um das Auditorium zu vergnügen, anzuschaffen und solche zu unterhalten, auch sich nebst seiner Gesellschaft eines honetten und unanstößigen Lebenswandels zu befleißigen, diejenigen aber aus der Gesellschaft, an welchem das Gegentheil befunden wird, sogleich nach geschehener Ueberweisung fortzuschaffen, seine Schauspiele dahin einzurichten, daß das Auditorium vornämlich dadurch, auch bei denen mit erlaubtem Scherz aufgeführten Handlungen zu einer vernünftigen Moral geleitet werde, das Publikum durch eine allzu große Taxe nicht übersetzen, nicht weniger in diesen übrigen Schlesischen Städten die jedes Orts gewöhnliche Abgaben zu entrichten.“

hiezu geſchickt iſt. Er iſt recht zum Hanswurſt geboren. Er hat allgemeinen Beifall in dieſer Partie. Seine Einfälle ſind recht luſtig uud manchmal wirklich witzig. Man muß ihm den Ruhm laſſen, daß er recht artige ſatiriſche Züge anzubringen weiß und nicht oft durch Zoten beleidigt.“ Brandes ſagt dagegen, daß Schuch „als ein Mann von natürlich feinem Gefühl ſich nie eine Zote erlaubte“ und Flögel erinnert ſich nicht, eine ſolche gehört zu haben*). Im fremdländiſchen Dialect, deſſen er ſich meiſt bediente, berief er ſich oft ſelbſt zur allgemeinen Ergötzung. „Ma halter, pflegte er zu ſagen, ich was nit, ob ich über die Granitz raſenzthue!“ — In der „Critiſchen Nachricht“ heißt es ferner. „Sobald man ihn nur ſieht, entſteht ein allgemeines Gelächter. Seine öfteren Zwiſchenreden an die Zuſchauer und ſeine nicht ſeltenen Pasquille auf die Mitglieder ſeiner Geſellſchaft ſind oft unerträglich.“ Das letztere war eine gewöhnliche Licenz des grotesken Komikers, daß er, ſich ſonſt nur in allgemeinen Satiren ergehend, ſeine Kunſtgenoſſen einzeln angriff, aber natürlich nur die vorzüglichſten, denen ſeine übertriebenen Ausſtellungen nicht ſchaden konnten**). Schuch war ſtolz darauf, daß ihm die Harlekinsjacke ſo wohl ſtand. Bisweilen behielt er auch in ſogenannten regelmäßigen Stücken die bunte Tracht bei, ſo ſpielte er (wie es in Italien Sitte war) in Danzig den Pasquin in Goldoni's „Cavalier und Dame“, der eine ſeiner vornehmſten Rollen war. Sobald er die Hanswurſt-Jacke anzöge, pflegte er zu ſagen, wäre es nicht anders, als wenn der Teufel in ihn führe“ ***). Wenn er in anderer Kleidung auftrat und wenn er hochdeutſch ſprach, war ſein Spiel ungleich weniger poetiſch und wirkſam.

Im Leben war Schuch ein ernſter, ſogar finſterer, aber wohl-

*) Brandes I. 247. 250. II. 50. Flögel Geſch. des Grotesk-komiſchen. S. 141.

**) Als Schröder für kurze Zeit der Kurziſchen Bühne in Mainz 1767 angehörte, vernahm er, bevor er noch aufgetreten, von der Szene her aus dem Munde des Directors folgende Schilderung der neu engagirten Mitglieder: „ſind von Hamburg gekommen. Bleiben dort nicht beſſere, ſo ſchaut's ſchlecht aus. Er iſt ein himmellanger Bengel. Herr v Kurz wird ihn bald wieder laufen laſſen. In Hamburg müſſen halt lauter Rieſen ſeyn. Daher iſt auch ein Schröder eingetroffen. Der ſpringt wie der Teufel“ Meyer Schröder I. S. 163.

***) Flögel a. a. O. Seite 140.

denkender Mann. Ich spiele den Narren, äußerte er, nur auf dem Theater, außerhalb thun es andere. Mit seiner Gesellschaft stand er in traulichem Vernehmen. Durch Strenge und Laune wußte er sie in Ordnung und bei gutem Muth zu erhalten. Gewöhnlich in scherzhafter Weise verhandelte er mit den Einzelnen. Er zog den Stümper auf, der ausgelacht war, und sprach von dem großen Beifall, der ihm gezollt wäre. Einen Anfänger, der in einer bedeutendern Rolle sich zeigen sollte im „Kaufmann von London," ließ er also an: „Mach der Herr sein Probestück. Wirft der Herr aber um, so wird der Herr anstatt des Barnwells gehenkt." Da Schuch mit der Leistung zufrieden war, so erhöhte er am Sonnabend seine Gage um ein Bedeutendes: „Der Herr hat von nun an vier Thaler und wenn der Herr in seinem Fleiß fortfährt, so erfolgt bald ein Mehreres!" In der mißlichsten Zeit während des siebenjährigen Krieges erwarb er sich ein nicht unbedeutendes Vermögen. Namentlich ging es ihm in Breslau wohl, einer Stadt, die auch Ackermannen einen ergiebigen Zufluß zur Kasse gewährte. Hier fand sein Spiel vielen Anklang und seine Person war bei Hohen und Niedrigen allgemein beliebt. Von einem Drang zur Veränderung ward Schuch unstät umhergetrieben und er fand es seinem Vortheil gemäß, gerade, wenn der Andrang zu seinen Vorstellungen am größten war, sie zu schließen und an einem anderen Ort zu spielen; so hielt er es in Berlin, so in Magdeburg. Wenn die ihm Untergebenen Grund zur Klage über ihn hatten, so war er beinahe nur vom beständigen Umherschweifen hergenommen.

Seine Truppe bestand im Jahr 1757 aus 22 Personen, Männern in seinem Alter, Jünglingen, Frauen und Mädchen. Unter ihnen thaten sich bedeutende Talente hervor, die zum Theil hier ihre ersten Proben ablegten. Die Schauspieler, unter ihnen Schuchs Gattin und zwei seiner Söhne, werden in der „Critischen Nachricht von denen in der letztern Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen" mit manchen Schauspielern der Ackermannschen Gesellschaft verglichen und meist jenen den Vorzug gegeben. Es werden die einzelnen Mitglieder nach einander beurtheilt, was sie versprechen und wirklich leisten, mit welchen Gaben sie ausgestattet sind und wie sie sie anwenden. Der Referent führt überall durch, daß die schöne, reiche Natur nicht

die Kunſt erſetze und daß ohne künſtleriſche Einſicht das Gelingen des Spiels nur einem glücklichen Zufall anheimgegeben ſey. Er beurtheilt nicht weniger die Direction als das Publikum. Dieſes nahm die Geſellſchaft, „eine der beſten in Deutſchland", mit einem Vorurtheil auf, daß, nachdem es in den Jahren 1755 und 1756 „das Vergnügen einer gereinigten Schaubühne zu empfinden angefangen", in der neuen Truppe eine Gegnerin derſelben empfangen würde. Es wird als lobwürdig hervorgehoben, daß das theatraliſche Ungeheuer der Hanswurſt von den Logen ſehr ſelten, vom Parterre (wo ehedem die ſchönen Geiſter vorzugsweiſe ſaßen) noch ſeltener beklatſcht ſey. Der größere Theil der Zuſchauer ſo ungebildet, daß er neben den Meſſias die Hermanniade ſetzt und nicht die Vorzüge der „Miß Sara Sampſon" vor Pietſchels „Darius" erkennen konnte, zwinge die Direction, vor dem Pöbel zu ſpielen, Vorſpiele darzuſtellen, die der Schreiber gothiſchen Zierrath nennt, weil bei mittelmäßiger Poeſie allein ihre Neuheit und Decoration mit Maſchinen die Menge anlocke. Wenn die Gebildeten mehr zum Theater beiſteuerten, ſo würden nur regelmäßige Stücke gegeben werden *). Noch immer wurden die franzöſiſchen Stücke ſelbſt in einem „Habit, der ihnen gewiß nicht eben viel Ehre macht," den urſprünglich deutſchen vorgezogen, unter denen, wenn auch wenige, doch wirkliche Meiſterſtücke ſich befänden. Die Direction, die durch das ziemlich koſtbare Coſtüm, durch Decoration und angenehm in die Augen fallende Ballete ſich Dank verdiene, wird getadelt wegen einiger ungeſchickten Mitglieder, woher es käme, daß die Action häufig durch Gelächter unterbrochen werde, wegen der Rollenbeſetzung, indem ſie kein Alterniren ſtattfinden und neu eintretende Spieler nur in Nebenrollen erſcheinen laſſe, und folglich die Kräfte, über die ſie zu gebieten habe, nicht gehörig anwende.

Bei den vielen Burlesken, die Schuch in Szene ſetzte, erſcheint das Repertoir gegen das Ackermannſche ſehr beſchränkt.

*) „Meine Herren, die ihr euch ſo ſehr über den Hanswurſt aufhaltet, ſpart von euren Gaſtmahlen, von euren Spazierfahrten, von euern Bällen, Concetten, koſtbaren Equipagen und von euren kleinen Ehrenſchulden ſo viel ab, daß Herr Schuch von euch allein ſeine Geſellſchaft unterhalten kann, ihr werdet gewiß bloß regelmäßige Stücke ſehen."

Singspiele und Schäferspiele fehlen. Zu den deutschen Stücken „Cato" von Gottsched (eine Szene wurde darin so schlecht gespielt, als sie schlecht geschrieben sey) „die ungleiche Heirath," vielleicht aus Rücksicht für die Verfasserin, Gottsched, die eine Danzigerin war, „Orest und Pylades" von J. E. Schlegel „die Betschwestern" und „das Loos" von Gellert, „die Candidaten" und „der blinde Ehemann" von Krüger, „Miß Sara Sampson" von Lessing kamen als neue Erscheinungen hinzu „der verschwenderische Kaufmann" von einem Unbekannten und „die Lissbonner" von Lieberkühn. Die übersetzten Stücke wurden vermehrt durch „Cavalier und Dame" von Goldoni und durch „den rasenden Orest" von Voltaire. Schuch verbarg wohl nur den Schalk, wenn er wie in jenem Brief an Gottsched sich in Danzig das Ansehn gab, als wenn er die Burlesken nur darstellte, weil er sich dem Geschmack der größern Menge fügen müsse. Das Vorspiel, „Die vereinigte Tragödie und Comödie" gab er vielleicht als einen Versuch zur Versöhnung beider Parteien, um alsdann in divergirenden Richtungen es möglichst bunt zu machen. Er führte auf als große Pantomime: „Die Geburt des Arlequins nach Art des Herrn Nicolini mit verschiedenen geschwinden Verwandlungen." Vielleicht eine andere war die von den Schuchischen Kindern ausgeführte: La naissance d'Arlequin. Es wurde gespielt: „Die dumme Jungfer, NB. ein besonders artiges Stück." „Die neueste Erfindung, das weibliche Geschlecht verliebt zu machen. Zum Beschluß ein großes türkisches Ballet von 28 Personen." „Eine Musica hernesen genannt das lustige Soldaten-Leben unter dem Leibregiment des Cupido." Die Vorstellungen begannen Mitte Augusts und wurden Ende Novembers 1757 beschlossen.

Neben Franz Schuch wird gewöhnlich Stänzel (Stenzel) genannt, weil beide aus dem Oestreichschen kamen, beide aus dem Kloster entsprungen waren*) und beide in extemporirten Stücken glänzten, wo dieser den alten Anselmo spielte. Wie der alte Schröter beim Ackermannschen Theater, so war Stänzel die Hausehre beim Schuchschen. Stänzel 1704 geboren hatte der Eckenbergschen und früher noch zwei anderen Truppen angehört.

*) Brandes I. S. 233.

Bei Schuch harrte er aus. Unentbehrlich in den extemporirten Burlesken, leiſtete er auch in regelmäßigen Stücken ſo Vorzügliches, daß er nach Brandes' Urtheil nächſt Ekhof den erſten Rang behauptete. Er gab alte Anſtandsrollen, mit größtem Erfolg die zärtlichen. Ein Mann von anſehnlicher Geſtalt mit einem ſeelenvollen Blick und klangreicher Sprache. Nur Stärke der Stimme hatte ihm die Natur verſagt. Seine künſtleriſche Einſicht und ſein vollendeter Vortrag, in dem man keinen fremdartigen Dialekt und keinen falſchen Accent vernahm, werden beſonders gerühmt. In jener „Nachricht" lieſt man: „Er betrachtet das Gemälde, das er ausdrücken ſoll von allen Seiten und erwählet die ſchönſte. Er vergißt weder das Kühne und Freie in der Zeichnung, noch das Delikate und Gewählte in der Ausführung. Er läßt ſich in alle kleine Aeſte aus und bildet jeden Gedanken auf ſeine beſondere Art aus. Er thut keinen Schritt umſonſt und rührt keine Hand ohne Urſache. Seine Declamation iſt melodiſch, weil er die Cäſur und den Reim auf eine angenehme Art zu verſtecken weiß und ſcandirt, ohne daß man ihn ſcandiren hört."

Unter ſeinen vornehmſten Rollen, die er in Danzig 1757 gab, wird der Anſelmo in „Cavalier und Dame", Harpagon" im Geizigen, wo er nur in der Art, wie er ſich beim Chatullen-Diebſtahl zerhabte, zu ſehr in die bei Burlesken üblichen Manieren verfiel, Sir Samſon in der „Miß Sara Sampſon," wo ihn nur der Vorwurf treffen konnte, den Bürger mit königlicher Würde bekleidet zu haben, Brutus in Corneille's Tragödie, wo in charaktervoller Wahrheit die Größe des Patrioten mit der Zärtlichkeit des Vaters ſtritt. Stänzel, nachdem er 39 Jahre hindurch in Ehren in der Schuchiſchen Geſellſchaft gewirkt, beſchloß ſein Leben in Berlin 1781. Als der älteſte aller lebenden Schauſpieler erregte hier noch der 75jährige Greis Bewunderung in der Rolle des Hausvaters.

Neben Schuch gab nur Hauptrollen Märchner, ein Stiefbruder der Madame Schuch. Er ſpielte zuerſt auf dem Brühlſchen Theater in Dresden. Etwa 20 Jahre alt, verließ er in Berlin den Goldſchmid, bei dem er als Geſelle gearbeitet, und trat in Berlin in Schuchs Truppe ein. Sein Talent war ſo groß, daß es ihm beinahe das Studium entbehrlich machte. Er

gab den Vater in den „Kandidaten", den Simon in Gellerts „Loos", den Melleſont in „Miß Sara Sampſon", den Oreſt, Cäſar u. ſ. w., er wurde wie in Danzig ſo überall mit Beifall überſchüttet und trat dennoch 1758 von der Bühne ab. Er lebte ſeitdem in Berlin als Deſtillateur und nur aus Gefälligkeit gab er hier und in Magdeburg noch bisweilen eine ſeiner Lieblingsrollen *). In Danzig hob man es bei aller Anerkennung als Tadel heraus, daß er mit den ſchönſten Mitteln ausgeſtattet, unterſtützt durch edle angenehme Formen es als junger Held und feuriger Liebhaber darauf angelegt habe, zu ſchimmern und zu beſtechen. Obgleich „er mehr nach bloßer Natur als nach Kunſt" ſpielte, ſo hielt man doch die Rolle des Melleſont für ſo gelungen, daß ſein Spiel ausführlich in der „Nachricht" beſprochen wird. „Er ließ in dem erſten Monolog ſeine ganze Seele ſehen, man konnte errathen und ſchließen, itzt redet er von Saren ſo, itzt nimmt er dieſe Nachricht ſo auf, itzt macht er dem Norton ſolche Vorwürfe und zeigte alle Bitterkeit und desperate Gleichgültigkeit eines aufs Aeußerſte gebrachten Menſchen, vornämlich verdiente er Lob bei den Worten: Aber ich will nicht, daß jemand außer mir glücklich ſeyn ſoll." Nur wird gerügt, daß er den Stolz des Engländers nicht genug dargethan und beim Tode Verrenkungen der Glieder, Verzerrungen des Geſichts gezeigt habe, die den einen Theil der Zuſchauer zum Lachen reizte, den andern mit Widerwillen erfüllte.

Das jugendliche Alter Märchners mit der künſtleriſchen Vollendung Stänzets bei trefflichen Naturgaben verband Guſt. Friedr. Kirchhoff. Eines Organiſten Sohn in Halle betrat er 1746 das Schönemannſche Theater 21 Jahr alt. Auf Privattheatern hatte er vorher Frauenrollen gegeben. Später eignete ihn ſein ſtattlicher Wuchs für das Heldenfach, obwohl er im Luſtſpiel ſeine eigentliche Stärke zeigte. Nachdem er ſeine erſte Gattin durch den Tod verloren, heirathete er eine geborne Liefländerin, die in tragiſchen Rollen auftrat. Im J. 1756 ward er Mitglied der Schuchſchen Geſellſchaft. Man fand damals in Danzig, daß er bei dem eifrigſten Fleiß, bei aller Critik und Kunſt mit dem Sprechen der Verſe nicht zurecht gekommen ſey und er daher in den franzöſiſchen Tragödien nicht in dem Maaß Beifall ge-

*) Schmid Chronologie S. 183. 198.

funden habe, als es seine feine Action verdient. In rührenden Lustspielen, namentlich als Mericourt in der „Genie", nach der Graffigny im Ausdruck der List, Bosheit und Schadenfreude, worin er nach Schröders Urtheil selbst Ekhofen übertraf, habe er sich als unübertrefflich gezeigt. In Bedienten der niedrig komischen Sphäre, wobei ihm sein natürliches Phlegma, sein ungezwungenes nachlässiges Wesen sehr zu Statten kam, stand er weit über den Leistungen eines Antusch. In der Rolle des Lizentiaten Chrysander in den Candidaten gab er das Dummstolze des Charakters, das Furchtsame in Gegenwart des Patrons besser als es selbst Ackermann vermogt und lieferte ein Meisterstück. „Das Publikum gab ihm allgemeinen Beifall und dieser Beifall machte dem Publico Ehre." Kirchhoff ward später selbst Haupt einer Bühne, die er in Altona aufschlug, doch bald eingehn ließ. Er begab sich darauf nach Wien, Hamburg, kehrte aber wieder zu Schuch zurück. In demselben Jahre, in dem dieser, starb auch er 1764 in einem Alter von 39 Jahren *).

Christian Gottlob Stephanie aus Breslau gebürtig von dem Bruder, der so wie er Schauspieler und Schauspieldichter **) war, wird er als der ältere unterschieden. Er war damals 24 Jahr alt und befand sich ungefähr 2 Jahre in der Schuchischen Gesellschaft. Es wird bemerkt, daß die Natur ihn mit denselben Vorzügen als Märchner ausgestattet, daß er diese aber, da er die kritischen Schriften der besten englischen und französischen Autoren gelesen, besser anzuwenden wisse. Die Grazie der Bewegung verdankte er zum Theil den Regeln der Tanzkunst. Vorzüglicher war er im Mienenspiel. „Durch einen Blick weiß er einen ganzen Affekt und durch eine veränderte Miene eine ganz veränderte Neigung auszudrücken." Es wird daher bedauert, daß er in Danzig nur in Nebenrollen in Miß Sara als Waitwell auftrat („in die Fehler, in die er verfiel, können nur große Genies fallen"), indem Kabale ihn zurück-

*) Die verwittwete Kirchhoff ging nach Petersburg und vermählte sich dort mit einem Schauspieler Sauerweid, der ein geborner Königsberger war.

**) Die Stücke des älteren Stephanie bleiben weit hinter denen des jüngern zurück.

zudrängen befliſſen war. Dies bewog ihn wohl ſeinem Freunde Kirchhoff zu folgen und unter ſeiner Leitung in Altona zu wirken. Seit 1760 war er in Wien und rückte hier in die Reihe der erſten Schauſpieler. Bei der Schuchiſchen Bühne erwarb er ſich neben Stänzel das Verdienſt, das Talent der nachmaligen Madame Henſel, gebornen Sparmann, erkannt und ausgebildet zu haben *).

Wie auf der Schönemannſchen war Conrad Ekhof auf der Schuchiſchen der erſte Stern. Er ſpielte hier zuſammen mit ſeiner Gattin und zwar nach ausdrücklicher Bedingung nur in memorirten Stücken. Ekhof vermählte ſich mit der jüngſten Tochter der Schauſpielerin Spiegelberg, die eine Zeitlang Principalin geweſen und darauf in die Schönemannſche Geſellſchaft trat.

Mad. Ekhof ſtand ihm würdig zur Seite, die ſeine Schülerin war. Das Lob, das Leſſing ihm in den Wunſch ſpendete, alle Rollen von ihm geſpielt zu ſehn, übertrugen die Danziger auf ſie. Obwohl nicht die jüngſte, rief ſie in den verſchiedenſten Darſtellungen Enthuſiasmus hervor, als Mutter in den „Lisbonnern", als Electra in Voltaires „raſendem Oeſt." „Electra war ein tragiſches Meiſterſtück." Man bewundert, wie ſie „den ſchleppenden monotoniſchen Alexandriner aufſtutzt, das Spielende in ſeiner Tonordnung verbirgt und auch über die ſeichteſten Stellen Hoheit, über die unwichtigſte Verſification Anmuth verbreitet." Unter den Schauſpielerinnen war neben ihr nur Mad. Schuch von Bedeutung. Alle Anerkennung aber, die man ihr zu Theil werden ließ, iſt nur Folie, auf dem der Ruhm der erſten um ſo heller ſtralt. Mad. Schuch, eine geborne Köhler, die 21 Jahr alt ſeit Kurzem die Künſtlerbahn betreten, von ſeltenem Talent begünſtigt, zeigt die Morgenröthe der Geſchicklichkeit, während Mad. Ekhof den höchſten Glanz verbreitet. Soll dieſe oder Mad. Ackermann von jener erreicht werden, ſo räth man ihr, ſich mit den Regeln des Riccoboni und anderer Schriftſteller

*) Neben Henſel (Hänſel) ſpielten noch Reichard, Lemcke, Patt (war Theatermeiſter), Dem. Beck, Mad. Schumann und Dem. Meinzer (Meinzner); Meinzer ihr Vater war als Violiniſt, ſo wie Stark als Balletmeiſter angeſtellt, welcher artig tanzte, wenn er auch nicht „mit Lovis (?) Curioni und Brunius" verglichen werden konnte.

über die Schauspielkunst vertraut zu machen. Ihre Action ist voll Schönheiten, aber auch voll Fehler. Ihre Kunstgenossin vermag die verschiedensten Rollen mit Meisterschaft durchzuführen, sie aber muthe sich zuviel zu, wenn sie Kammermädchen und Heldinnen, Koketten und unschuldige Mädchen giebt. Als Miß Sara trat Mad. Schuch zum ersten Mal auf und spielte sie trefflich, aber, wie sie gefaßt werden muß, konnte allein die früh verstorbene Hartmann lehren.

Madame Ekhof, deren Leistungen der Danziger Recensent vielleicht zu günstig beurtheilte, mußte 1765 das Theater verlassen. Sie verfiel in eine unheilbare Gemüthskrankheit und überlebte ihren Mann viele Jahre in hoffnungslos trauriger Verfassung.

Madame Beck war elend, dennoch spielte sie die Marwood, eine Rolle, die der Mad. Ekhof gebührte. Mad. Lemke eine angenehme Erscheinung war nur als Colombine brauchbar. Sie sprach alsdann tyrolisch z. B. „do kam a Ma zu mer" (da kam ein Mann zu mir).

Zur Vergleichung in welcher Art dasselbe Stück von der Ackermannschen und der Schuchischen Gesellschaft zwischen 1755 bis 1780 gegeben wurde, diene folgendes Personen-Verzeichniß.

Miß Sara Sampson, von Lessing 1755 herausgegeben, wurde in Leipzig 1756 aufgeführt,

	in Königsberg schon 1755,	in Danzig 1757 und ebendaselbst 1780		
Sir William Sampson	Hr. Antusch [1]	Hr. Stänzel	Hr. Ströbel	
Miß Sara, seine Tochter	Dem. Hartmann [2]	Mad. Schuch geb. Köhler.	Mad. Einer	
Melleſont	Hr. Ackermann [3]	Hr. Märchner	Hr. Engelhardt	
Marwood, deſſen Geliebte	Mad. Ackermann	Mad Beck geb. Schulz [4]	Mad. Schuch geb. Jerger	
Arabella, beider Kind	Der kl. Schröder [5]	Schweſter der Mad. Meinzer [6]	Dem. Henrici	
Waitwell, Bedienter	Hr. Schröter [7]	Hr. Stephanie	Hr. Lutheroth.	

1) Eine beſtimmte Nachricht fehlt hier. 2) Dem. Steinbrecher gab die Rolle in Leipzig, wo ihre Nachfolgerinnen in derſelben Mad. Starke und Mad. Henſel waren. 3) Man war unzufrieden, als in Straßburg Ackermann die Rolle an Döbbelin abtrat. 4) Sie mißfiel in Danzig, gefiel aber als ſie als Dem. Schulz die Marwood in der Schönemannſchen Geſellſchaft gab, wo nach Löwens Urtheil das Trauerſpiel am

schönsten dargestellt wurde, da neben ihr Mad. Starke als Sara glänzte. Die Prinzipalinnen pflegten sonst die Rolle zu behalten, wie Mad. Ackermann, Mad. Schuch geb. Zerger und Mad. Koch. 5) 1757 trat als Arabella die 5jährige Dorothea Ackermann auf. 6) Vielleicht ist die berühmte Therese Schulz geb. Meinzner gemeint, die sich zuerst als Arabella zeigte. 7) Als unvergleichlicher Waitwell gerühmt.

Als Franz Schuch sich von Danzig trennte, trennte sich von ihm Ekhof mit seiner Frau, der sich nach Hamburg begab, um die von ihrem Führer 1757 verlassene Schönemannsche Truppe zusammen zu halten und zu leiten. Auch Schuch hegte wahrscheinlich die Meinung, daß durch das Einrücken der Russen in Ostpreußen die Theaterverhältnisse sich ungünstig gestaltet hätten. Nach Ackermanns Abreise konnte er unbehindert kraft des Generalprivilegiums auch in Königsberg Vorstellungen geben. Aber er hielt sich von dieser Stadt wie von Danzig für lange Zeit fern. Er bereiste Stettin, Magdeburg und Breslau und zwar mit Vortheil, obgleich auf den, durch den Krieg unsicher gewordenen, Straßen die Leute nicht begreifen wollten, wie in solchen Zeiten noch Comödie gespielt werden könnte.

Der Friedensschluß mit Rußland erfolgte am 5. Mai 1762. Schuch befand sich mit seiner Truppe damals in Berlin und stellte zur Feier ein Vorspiel dar: „Die geprüfte Treue.“ Der Dichter war Joh. Christian Brandes, ein Mitglied der Bühne, erst vor Kurzem zu Liebhaberrollen angestellt. Auf der Bühne leistete er wenig und urtheilte selbst, der Schriftsteller müsse bei ihm den Schauspieler übertragen. Wenn sein von ihm geschriebenes Leben auch weniger wegen der Schilderung seiner Person als wegen der mitgetheilten Theaterzustände für uns Interesse hat, so möge doch über ihn, der sich der Freundschaft eines Lessing und Engel rühmt und der zu verschiedenen Malen in dem Kunsttreiben unserer Provinz eine Stimme hat, einiges aus seinen früheren Erlebnissen stehn. Er war in Stettin 1735 geboren. Sein Vater ein verkommener Magister, der sein Latein zuletzt nur zum Abracadrabra brauchte, wenn er mit einem Betrüger im Bunde

durch Schatzgräberei Leichtgläubigen ihr Geld entlockte, sorgte für nichts weniger als die Erziehung des Knaben. Dieser hatte Gelegenheit gehabt, Räuberromane und abenteuerliche Reisebeschreibungen zu lesen und so konnte es nicht Wunder nehmen, daß er anstatt den lieben Tag in einem Krämerladen zu stehn, lieber ein vagabundirendes Leben wählte, daß er 18 Monate lang bettelnd und herumfechtend in dem Straßenkoth immer tiefer versank und, wenn ihn der Hunger trieb, als Schweinejunge und als Quacksalber-Bursche diente. Ein Puppenspieler, der ihn gewinnen wollte, bedeutete ihn, was er im Lohn eines solchen Herrn zu erwarten habe: „Wie lange währt's, so zieht der Marktschreier auf die Jahrmärkte nach Danzig, Thorn und die andern umliegenden Städte, da muß der Herr die Hanswurstjacke anziehen und den Leuten Spaß vormachen, damit der Quacksalber seine zusammengepfuschte Medicin an den Mann bringt." Brandes lief davon, wie er es häufig gethan, und kam nach Danzig und seiner Vaterstadt Stettin. Dort hatte er in seinem Verdacht erregenden Aufzuge Mißhandlungen aller Art zu ertragen und hier endlich fand er Mitleid und Verzeihung. Bald führte er aber das frühere Wesen wieder fort, nur in etwas edlerem Styl. Er ward Bedienter bei vornehmen und reichen Herren. Von einem Minister in Berlin trennte er sich durch die Flucht und es wurde ein Steckbrief ihm nachgeschickt. Wenn Brandes sich nachmals Achtung und Vertrauen zu verschaffen wußte, so verdankte er allein dem Theater seine Besserung und seine ernste Haltung, seitdem er in Lübeck in die Schönemannsche Gesellschaft aufgenommen wurde, wo Ekhof sich seiner annahm und ihn, so wie den Director durch das Geständniß beruhigte, daß er selbst Anfangs wenig versprochen hätte. Die Schönemannsche Gesellschaft löste sich 1757 auf. Brandes legte sich jetzt auf Schriftstellerei um so lieber, als er sich selbst kein scenisches Talent zugestand. Im J. 1761 versuchte er es in Stettin *) von neuem, indem die 4 Gulden Gage, die ihm Franz Schuch gewährte, mehr waren, als was ihm das Zeitungsschreiben abwarf. Er trat als Tänzer und Schauspieler auf — als Extemporant mogte er das meiste Geschick entwickeln — und erhielt sich in der Liebe des Principals bis zu dessen Tode.

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. Bd. I. S. 231.

Die 4 Gulden wurden ihm nach und nach bis auf 5 Thlr. erhöht. Vor jenem Vorſpiel hatte Brandes bereits andere dramatiſche Stücke gedichtet, auf die er nichts gab, ſeitdem er 1763 in Breslau Leſſingen kennen gelernt und von ihm „die erſten richtigen Fingerzeige" erhielt.

Wer bei Schuch die Stelle Ekhofs, Märchners und anderer abgegangener Künſtler damals ausgefüllt, wiſſen wir nicht. Madame Thereſe Schulz, eine geborne Meinzner, erſetzte ſeit 1760 Madam Ekhof. Ihre Mutter war eine geborne Rademin und ſie eine Nichte des Directors. Eine Schützlingin Leſſings wurde ſie auf ſeinen Wunſch in Hamburg ſpäter angeſtellt. Sie ſtarb in noch jugendlichem Alter als Mitglied der Döbbelinſchen Geſellſchaft *).

Vielleicht daß mancher Schauſpieler, der lange nur untergeordnete Rollen gegeben hatte, jetzt Bedeutendes leiſtete. Lemcke vervollkommte ſich als Komiker und ſpielte jetzt gleich einem Gantner Bernardoniaden. Reichards mit immer größerer Sicherheit ſich entwickelndes Talent wurde mit Liebe erkannt. Er trat ſpäter in Kirchhoffs Rollen auf **). Ein neuer Schauſpieler war Mende. Im J. 1763 trat zu ſeiner Bühne die berühmte Neuhoff, geborne Elendſohn, deren früher Erwähnung geſchehn und die ſpäter als Döbbelins Mitſpielerin genannt werden ſoll. Sie kehrte aus Petersburg nach Preußen zurück, da ihr Gatte, ein dortiger Prinzipal, geſtorben und ihr das von ihm beſeſſene Privilegium entzogen war. Zur Truppe gehörte Antuſch und ſeine zweite Gattin (die erſte verſtorbene ſpielte in Preußen unter Ackermann) ***). Nach 1761 wurde als „der

*) Schmid Chronologie S. 210. 261.

**) Hippel XIII. S. 36. Er hatte eine Zeitlang in Riga mit Beifall geſpielt.

***) Hippel Bd. XIII. S. 36. Die berühmten Schauſpieler Brückner nebſt Gattin, gebornen Kieſelder und früher vermählten Klotzſch (ſie ſpielte einſt in Danzig, von Dietrich dahin berufen) ſo wie Bruck hatten eine Zeitlang unter Schuch gewirkt, aber, bevor er nach Danzig und Königsberg kam, ſich von ihm getrennt, wenn man den Jahreszahlen in Schmid's Chronologie Glauben ſchenken will. Später werden wir Brücknern und ſeinem Stiefſohn Klotzſch in der Geſellſchaft der Mad. Schuch begegnen. Daß eine Verwandte Schuchs Dem. Schleißner einen Köppe heirathete, kömmt wenig in Betracht.

größte Balletmeiſter, welcher je bei einem Theater geweſen“ Curioni angeſtellt, der drei Jahre bei Ackermann geweſen *).

Der am 5. Mai 1762 verkündigte Friede wurde, ehe noch die ruſſiſche Beſatzung Preußen verlaſſen hatte, nach dem Regierungsantritt der Kaiſerin Katharina II. wieder aufgehoben, aber am 6. Auguſt erneuert. Die ruſſiſchen Offiziere in Königsberg, ſo wie die Bürgerſchaft, ſehnten ſich während der Wintermonate nach theatraliſchen Unterhaltungen. Vielleicht daß Schuch förmlich eingeladen wurde. Der ſiebenjährige Krieg hatte das kaum erbaute Schauſpielhaus in eine Einſiedelei verwandelt und die Erſcheinung, ein neues Schauſpielhaus zu beſitzen und die Spielenden darin zu vermiſſen, war alſo ſchon damals den Königsbergern nicht fremd. Am 5. Aug 1762 kamen von Berlin nach Danzig drei Extrapoſtwagen mit Schauſpielern **). An ſechs Monaten ***) wurde in Danzig geſpielt, darauf in Königsberg. Der Erfolg war ein günſtiger. Die Studirenden Jeſter und die ihm innig verbundenen Tritt und Schnaaſe aus Danzig, ihre Freundſchaft wurde durch die Liebe zum Schauſpiel immer feſter begründet, ſprachen ſchon damals durch die Art der Theilnahme, die ſie dem Unternehmen widmeten, ihren dramaturgiſchen Beruf aus. Den ruſſiſchen Herren gefiel die Kunſtgenoſſenſchaft nur zu wohl. Einige der beſten Schauſpieler wurden insgeheim für die Petersburger Bühne gewonnen und gingen davon, ohne der Verlegenheit zu gedenken, in die der Director gerieth. Mende fand Mittel, das ruſſiſche Privilegium, das nach Neuhoffs Tode noch nicht vergeben war, an ſich zu bringen und ſich an die Spitze einer deutſchen Geſellſchaft in Petersburg zu ſetzen. Madam Antuſch trennte ſich von Schuch und zugleich von ihrem Mann und ging mit dem gleichfalls vermählten Lemcke nach Rußland, wo beide ſich ſpäter ehlich verbanden. Schuch ſah ſich genöthigt

*) Schmid Chronologie S. 185 iſt hier durch Meyer Schröder Bd. II. II. S. 82 zu berichtigen.

**) Unter ihnen mag der Thüringer Joh. Jac. Amberg mit ſeiner Frau geweſen ſeyn, der ſeit 1759 bei Schuch angeſtellt war. Eine Zeitlang war er Principal. Als Theatermaler galt er mehr denn als Schauſpieler. Hippel hatte ihn in Verdacht, daß er Stücke hinter dem Rücken der Verfaſſer zum Druck beförderte.

***) Brandes ſagt irrig: „Ungefähr vier Monate.“

ſeine Vorſtellungen, diesmal noch plötzlicher, als er es ſonſt liebte, abzubrechen und die Wanderſchaft nach Breslau fortzuſetzen. Hier that er ſich mit einem gymnaſtiſchen Künſtler Bergé zuſammen und gab kleine Stücke, bis die Lücken im Perſonal ausgefüllt waren.

Im J. 1764 hielt Schuch abermals ſeinen Einzug in Danzig. Wenn Brandes ſchon früher Veranlaſſung fand, ſeines Grolls auf die Stadt zu vergeſſen, in der er als Bettlerknabe vergeblich um Almoſen gefleht hatte, wenn er ſchon bei ſeinem letzten Aufenthalt ſeinem Hauswirth, einem ſchlichten Handwerker, ſo wie einem Weinhändler nachzurühmen hatte, daß ſie aus Liebe zur Schauſpielkunſt alle Bezahlung abgelehnt, ſo war nach ſeinem Urtheil ſeitdem die Liebhaberei für das Theater bedeutend geſtiegen. Schuchs Geſellſchaft hatte einen Zuwachs von guten Schauſpielern gewonnen. Nach einem Aufenthalt von drei Monaten begab ſie ſich von Danzig nach Königsberg. Ein bemerkenswerthes Begebniß für die Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt fällt in dieſe Zeit, indem Charlotte Eſther Koch, deren Brandes in Danzig zuerſt anſichtig geworden, mit der er ſich in Königsberg verſprach, um ſich in Breslau mit ihr zu vermählen, ſich für die Bühne beſtimmte. Der Magiſter Lauſon verſäumte nicht, das freudige Ereigniß durch ein Glückwünſchungsgedicht zu feiern. Die bald als die erſte tragiſche Schauſpielerin geprieſene Charlotte Brandes war die Schweſter des zur Schuchſchen Bühne übergetretenen Schauſpielers und Ballettänzers Friedrich Koch und die Tochter eines Amtmanns in Littauen. Von ihr, der die Morgenröthe des Künſtlerthums lächelte, blicken wir zu einem Schauſpieler, der den Lebensabend durch Leiſtungen verherrlichte, die ein heiteres Andenken in ſeinen dankbaren Bewundern zurückließ. Kirchhoff, nach einer mißlungenen Principalſchaft und nachdem er an verſchiedenen Orten geſpielt, war zu Schuch zurückgekehrt. Kurz vor ſeinem Hintritt gab er diesmal in Königsberg den Komthur im „Hausvater", den Bedford in Goldoni's „Pamela," die Titelrolle im Romanus „Bürlin oder der Diener, Vater und Schwiegervater in einer Perſon" mit ſolcher Meiſterſchaft, daß dieſe Stücke nach ihm in den Hauptſzenen kalt ließen *).

*) Königsbergſche Gelehrte und Politiſche Zeitungen 1767 im October.

Da Schuch früher in Breslau erwartet wurde, so schloß er bald das Theater. Zu Anfang des Frühlings, dem Sturm und Unwetter zum Trotz, ward die Fahrt nach Pillau unternommen, von dort auf drei Extrapostwagen nach Danzig fortgesetzt, von wo ab verschiedene Wege eingeschlagen wurden, indem ein Theil der Gesellschaft durch Pommern, der andre durch Polen ging. Am Bestimmungsorte fanden sich Alle zusammen, nur einer fehlte, das von Allen gleich vermißte Haupt. Schuch angegriffen von der Reise erkrankte und blieb in Frankfurt a. d. O. zurück, um dort nach den zielloſen Irrzügen Ruhe zu finden, die Ruhe des Grabes. Er starb vor Erreichung des sechzigsten Lebensjahres 1764. Brandes widmet seinem Namen ein dankbares Andenken. „Das ganze Publikum, sagt er, bedauerte den Verlust und die Schauspieler waren beinahe untröstlich. Sie verloren an ihm einen großmüthigen Freund und klugen Führer. Ein seltnes Genie, einzig in seinem Fache, war er stets des allgemeinen Beifalls gewiß. Strenge Rechtlichkeit, Wohlthätigkeit, unermüdender Fleiß waren Tugenden, welche ihm auch von der Seite seines moralischen Charakters die größte Achtung erwarben *)."

Wie ehrend auch dies Anerkenntniß, so ist das Verdienst, das sich der alte Schuch als Bühnenvorstand um die Pflege und Förderung der Kunst erwarb, keineswegs hoch anzuschlagen. Am meisten zu rühmen ist er darum, daß er in den kriegerischen Zeitläuften den Muth und die Kraft hatte, das Theater-Interesse wahrzunehmen und seinen Schauplatz in den Schauplatz politischer Ereignisse einzuschieben. Ackermann spielte in Straßburg, Koch in Hamburg, dessen Theater in Leipzig sich in ein Waarenlager verwandelt hatte. Schuch half es mit verhindern, daß nicht ein jäher Rückfall erfolgte von der erfreulichen Stellung, die die Dramatik unter den freien Künsten eingenommen. Aber das Repertoir wurde, so weit wir unterrichtet sind, nicht durch ihn zur Ehre der Poesie erweitert. Durch die Harlekinaden wurde das höhere Schauspiel zurückgedrängt. In der Truppe von Schönemann und Ackermann fehlte es nicht an einem Theaterdichter. Schuch als beliebter Improvisator mogte ihn für übrig erachten und gewann einen solchen erst in Brandes. Nach Ekhofs Abgange

*) Brandes I. S. 307.

ſcheinen neben ihm nur Stänzel und Kirchhoff als Künſtler beachtungswerth geweſen zu ſeyn, da andere namhafte Schauſpieler nur vorübergehend ſeine Bühne zierten. Viele vorzügliche Kräfte wollten ſich ihr anſchließen, aber das endloſe Hin- und Herzerren von Ort zu Ort in weiten Umzügen, ſo daß man mit den Landſtraßen mehr vertraut wurde als mit den Bühnen, ſcheuchte ſie bald zurück. Zu dem unruhigen Treiben verleitete den Director einestheils das General-Privilegium, anderntheils die Erfahrung, daß der Reiz der Neuheit bei einem immer wechſelnden Perſonal, bei einer ewigen Veränderung des Muſenſitzes hinſichtlich der Einnahme ſich als vortheilhaft bewährte. Ein ſolches Weſen konnte nur durch eine bedeutende Perſönlichkeit, wie ſie uns in Schuch entgegentritt, zuſammengehalten werden, aber es war ein Krebs, wenn nicht für die Theaterkaſſe, ſo für die Theaterkunſt.

Dennoch dürfen wir nicht vergeſſen, daß die von ihm gegebenen Vorſtellungen eine beachtungswerthe theaterkritiſche Schrift ins Leben rief, die erſte in Preußen. Mag ſie auch mit der ein Jahrzehnt ſpäter erſchienenen „Hamburgiſchen Dramaturgie" keinen Vergleich aushalten, ſo ſteht ihr leider! unbekannter Verfaſſer durch Kunſteinſicht und Urtheilsgabe weit über denen, die lange nach Leſſings Zeit Theaterrecenſionen drucken ließen. Die hier vielfach angezogene „Critiſche Nachricht von der Schuchiſchen Schauſpielergeſellſchaft" kam 1758 in Chriſtian Schuſters Buchladen in Danzig heraus.

Schuch hatte drei Söhne, alle waren Schauſpieler und die Komik des einen ward mit der des Verſtorbenen verglichen. Aber ſie waren ihm ſehr unähnlich und ein ungeregeltes Leben führte alle im jugendlichen Alter dem Grabe zu. Sie hatten ſich von dem Vater getrennt, denn es mogte ihnen für die Dauer nicht gefallen, daß er ſeiner Gewohnheit nach, alle Abend, bevor er ſich niederlegte, in die Schlafſtube der Kinder drang, um nachzuſehn, ob ſie ſämmtlich zu Hauſe wären. Oft aber lagen ſtatt ihrer, die die Nacht auf Tanzböden und in Spielhäuſern zubrachten, in den Betten Perückenſtöcke mit Nachtmützen dekorirt und täuſchten den Alten.

Dieſer hinterließ eine gut organiſirte Geſellſchaft, durchaus geregelte

Verhältniſſe und ein bedeutendes Vermögen. Nach erfolgter Todesanzeige kamen die drei Söhne nach Breslau, durch deren Eintritt die Truppe wesentlich gewann. Der älteſte Franciscus, 1741 geboren, empfing die Conceſſionen, im Königreich Preußen und im Herzogthum Schleſien das Unternehmen fortzuführen, Berlin 16. Mai und Breslau 2. Jul. 1764. Der mittlere Bruder Chriſtian ſpielte ſeitdem den Hanswurſt, der jüngſte Wilhelm leiſtete wenig und war zuletzt in Schwerin. Einen bedeutenderen Namen als ſie alle machte ſich die Gemahlin des älteſten, die obwohl 2 Jahre älter, ihn 16 Jahre überlebte, die als Schauſpielerin Rühmliches aber noch Rühmlicheres als Directrice leiſtete, mit einem liebgewinnenden Weſen männliche Entſchiedenheit verband. Sie hieß Johanna Caroline Zerger. Neben der Gunſt der Umſtände, die ausgezeichnete Genien dem Schuchiſchen Unternehmen zuführte, gebührte ihr wohl die Ehre, wenn von Berlin aus nach zwei Jahren gemeldet wurde: „Wir haben jetzt in Berlin ein deutſches Theater, das beſte, welches man bis jetzt hier geſehen.“ Der Director war nicht der Mann, um einer Kunſtanſtalt, die ſich ſo oft mißlichen Verhältniſſen preisgegeben ſieht, vorzuſtehen und ihr durch ſeine Haltung vorzuleuchten. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin — es waren 5 Wochen — bereicherte die Theaterkaſſe um 4000 Thlr. Der Ueberfluß des Geldes verleitete ihn zu einer maaßloſen Verſchwendung. Er liebte rauſchenden Umgang. Schmarotzer und loſe Weiber drängten ſich an ihn, um ſich in die ergiebige Erbſchaft zu theilen. Die Herbſtzeit, in der die Reiſe nach Preußen unternommen wurde, rückte heran und riß ihn aus der gefährlichen Verbindung los. Auch hier ging es ihm nur zu wohl, indem er in 15 Wochen 9000 Thlr. erwarb. Da ließ er von der anfänglichen Sparſamkeit und in comödiantiſcher Großthuerei bereitete er durch ſeine Schwelgerei auch den Leuten Schauſpiele außer der Bühne. „Er frühſtückte, nach der Erzählung von Brandes*), nebſt ſeinen Brüdern und andern luſtigen Geſellſchaftern faſt täglich bei geöffneten Fenſtern, wo ſich dann, ſo oft ein Glas Liqueur oder Malaga die Kehle hinabgeſchüttet wurde, Trompeten hören laſſen mußten; Abends ſpät wurde ihm auf ſein Verlangen wöchentlich

*) Bd. II. S. 6.

einigemal Nachtmuſik gebracht. Von dem Gewinn floß ſo viel in des Directors Kaſſe, daß er in Berlin ſich eine glänzende Equipage, Jäger und Lakaien halten, täglich ſchwelgeriſche Feſte geben konnte, ſo daß die Wirthſchaft in der Küche die Neugierde der Comödiengänger reizte. Die Schauſpieler ſtanden ſich im Gehalt ſehr ungleich. Die untergeordneten hatten ſo wenig, daß ſie ſich nicht anſtändig kleiden konnten, wenn ſich ihrer nicht vermögende Kaufleute angenommen hätten, wie dies in Danzig der Fall war. Die des erſten Ranges wurden durch Beneſiz-Vorſtellungen noch beſonders begünſtigt, bei denen das dankbare Publikum ihren Günſtlingen opferte; für ſie gingen in Danzig Geſchenke ein von den engliſchen Handelshäuſern, wie von der Familie Gibſon, von der Obrigkeit u. ſ. w. Es ſcheint, daß der Geiſt der Ordnung und Wohlanſtändigkeit von Schuch dem Vater auf die hinterlaſſene Geſellſchaft vererbt, von der Gattin des Directors gepflegt und aufrecht gehalten wurde, denn die Abneigung gegen die Comödianten verſchwand nicht nur, ſondern verwandelte ſich in Auszeichnung und ſie wurden in angeſehene Familienzirkel eingeladen. Brandes wollte in die Freimaurerloge treten und wurde ohne Schwierigkeit in den erſten Grad des Ordens aufgenommen.

Die Wahl des letzten polniſchen Königs Stanislaus Auguſt Poniatowski am 7. Sept. 1764 ließ ſich die Bühne nicht nehmen, um mit einem Feſtſpiel hervorzutreten. Es wurde zuerſt „das verwaiſte Danzig" und dann zur Feier der Krönung „Der Parnaß oder die frohlockenden Muſen" gegeben, beide Stücke von Brandes gedichtet, wurden gedruckt und brachten dem Verfaſſer einen anſehnlichen Vortheil*). Außer Harlekinaden wurden Stücke nach dem Franzöſiſchen dargeſtellt, wie „Die neue Weiberſchule" nach Moiſſy, ein Luſtſpiel, das ſeit 1761 auf die deutſche Bühne kam. Originalſtücke, wie der „Freigeiſt" von Brawe, ein Trauerſpiel, das in Deutſchland ohne Weiteres neben

*) Brandes II. S. 18. Eine andere Arbeit der Art war „Berlin der Sitz des guten Geſchmacks", das zur Vermählungsfeier des Kronprinzen von Preußen mit der Prinzeſſin Eliſabeth Ulrike von Braunſchweig gedichtet, in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg zur Aufführung kam.

Leſſings Freigeiſt aufgeführt wurde, in Danzig aber auf Cenſur-Schwierigkeiten ſtieß *).

Die Nachricht von dem unſäglichen Brandunglück in Königsberg am 11. Nov. 1764 zog einen Strich durch die Rechnung des Directors. Es waren dort 369 Häuſer in Trümmer und Aſche verwandelt, darunter im Löbenicht die Pfarrkirche, Hospitalskirche, die katholiſche Kirche und das Rathhaus, die Sackheimſche Kirche und 49 Speicher. Der Schaden wurde auf 5 Millionen Thaler geſchätzt **). Er bekümmerte Brandes um ſo mehr, als ſein Schwager, ein begüterter Kaufmann in Königsberg, zwei Häuſer nebſt dem Waarenlager und den Getreidevorräthen verloren hatte. Die Schauſpieler konnten unter ſolchen Verhältniſſen ſich keine Einnahme in der hartgeprüften Stadt verſprechen, deren Einwohner, ſelbſt unter den wohlhabenderen Ständen, jetzt unterſtützt 'eyn wollten, ſo daß ſogar der Schauſpieler Koch, Brandes' anderer Schwager, ſo viel er nur entbehren konnte, von Danzig dahinſchickte, um auch ſeinerſeits zur Abhülfe augenblicklicher Noth mitzuwirken. Die Danziger ſahen die Truppe ungern ſcheiden, die, als ſie auf ihrer Zirkelreiſe in Berlin eintraf, das daſelbſt gebaute Schuchiſche Theater vollendet fand. Vordem wurde in Berlin nur im Rathhauſe oder in einer Bude geſpielt, oder im Comödienſaal des dem Kunſtſpringer Bergé zugehörigen Hauſes.

Es verſtimmte gegen Schuch, daß er neben ſeinem Bruder Chriſtian, der in der Hanswurſtjacke genügte, noch einen zweiten Hanswurſt in Berger anſtellte. Allein die extemporirte Burleske hatte ſich überlebt. Berger mußte ſich in Heldenrollen verſuchen und ward verabſchiedet. Chriſtian Schuch ſtarb bald darauf 1767 mit der Pfeife im Munde und der Branntweinflaſche zur Seite. Sein Fach blieb unbeſetzt.

Zwei Mitglieder der Schuchſchen Truppe waren ganz geeignet, wie ſonſt durch eine kühne Komik, ſo jetzt durch eine erſtaunliche Tragik die Zuſchauer außer ſich zu bringen, nämlich die

*) Brandes II. S. 12. 19. Der Cenſor hatte alles Freigeiſteriſche in der Hauptrolle geſtrichen und das Stück dadurch für die Aufführung unbrauchbar gemacht. Brandes wandte ſich an den Präſidenten Gralath und dieſer beſtimmte, daß es ſo gegeben werden könnte, als es geſchrieben wäre.

**) Faber Taſchenbuch von Königsberg. S. 334.

Reuhoff, die eine Virago männliche Heldenrollen gab, wie den Orosmann in Voltaire's „Zaire" und der neu hinzugetretene Döbbelin, der als Ulfo in Schlegels „Kanut", als Richard III. in Weiße's Trauerſpiel, nach Brandes' Ausdruck Alles um ſich her zu Boden donnerte. Zu den neu angeſtellten Mitgliedern gehörte Döbbelins zweite Frau Catharina geb. Friderici, Labes und ſeine Frau, der Balletmeiſter Jacquemain und ſeine Schweſter, welche letztere ſich mit Wilhelm Schuch verband. Von den alten blieben Stänzel, Amberg und ſeine Frau und Mad. Schulz.

Mehrere gingen ab, entfremdet durch das regelloſe Betragen des Directors, das oft in Pöbelhaftigkeit umſchlug. Charlotte Brandes ſah ſich nachgeſetzt, indem er ſeine Schwägerin, geb. Jacquemain, die eigentlich nur Tänzerin war, bevorzugte*). Brandes, der mehrmals mit Schuch zerfallen war, blieb in Berlin zurück**), als jener ſich zur Reiſe nach Danzig rüſtete. Antuſch ſoll ihm gleichfalls nicht gefolgt ſeyn***). Später verließ ihn auch ſelbſt Wilhelm Schuch †).

Die Zahl der Freunde des Directors wurde immer geringer und die der Gläubiger immer größer, ſo daß ſie nicht mehr befriedigt werden konnten. Döbbelin ſah unter ſolchen Umſtänden kein langes Beſtehn ſeiner Anſtellung voraus und bewarb ſich heimlich um ein Privilegium zur Errichtung einer neuen Bühne. Dies wurde kundbar und dem getäuſchten Schuch zur Zeit hinterbracht. Er aber, einer glücklichen Sorgloſigkeit hingegeben, glaubte nicht den Mittheilungen und vergeblich gewarnt, traute er

*) Als dieſelbe als Sophie im Hausvater, eine Lieblingsrolle der Charlotte Brandes, ausgepfiffen wurde, ſo gerieth Schuch in ſolche Wuth, daß er aus den Couliſſen dem Parterre die Hetzpeitſche zeigte. Brandes II, 66.

**) Da Brandes eine Zeitlang vergeblich auf eine Anſtellung bei einer anderen Bühne wartete, ſo gerieth er in Verlegenheit, obwohl die Theaterſchriftſtellerei ihm einigen Gewinn brachte, und er wurde unterſtützt von Rainer, von dem in Königsberg verſtorbenen Hofpoſtdirector v. Madeweis und dem nachherigen Schauſpieldirector Großmann.

***) Den Tadel des Königsberger Rezenſenten, daß einer der bejahrteren Schauſpieler ſich vernachläßige, während der Senior, nämlich Stänzel, immer denſelben Fleiß zeige, würde man ſonſt auf ihn beziehn.

†) Seit 1769 befanden ſich neben Wilhelm Schuch und ſeiner Frau in Hamburg bei Ackermann die Familien Amberg und Labes.

auf Döbbelins glattzüngige Ausreden. Er erkannte stets erst dann den Schaden, wenn er sich im Deficit der Kasse zeigte. Als Alles zur Abreise nach Danzig bereit war, besetzten Leute, die zuvor bezahlt seyn wollten, sein ganzes Zimmer. Als gewandter Künstler wußte er sich zu helfen, entschlüpfte durch eine Nebenthüre und wurde erst wieder entdeckt, als er im Reisewagen unter den Verwünschungen der Betrogenen davoneilte *).

Von seinem Aufenthalt in Preußen 1766 sind wir weiter nicht unterrichtet, als daß neben Tragödien und Balleten zwei Lausonsche Festspiele gegeben wurden **).

Die Stücke welche in Danzig und in Königsberg im folgenden Jahr dargestellt wurden, werden wohl so ziemlich dieselben gewesen seyn. Die von J. J. Kanter herausgegebenen „Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen" 1767 enthalten eine fortlaufende Beurtheilung der Vorstellungen die am 21. October 1767 begannen und am 1. Febr. 1768 geschlossen wurden. Leider sind nicht die Namen der Spielenden beigesetzt und in vielen Fällen können nicht einmal die Darsteller der Hauptrollen bestimmt werden. Stänzel und die Neuhoff scheinen vornämlich geglänzt zu haben, deren erstes Erscheinen als Orosman in der „Zaire" imponiren mußte. An mehreren Abenden wurde Kirchhoff schmerzlich vermißt, wenn auch sein Nachfolger Reichard Löbliches leistete. Döbbelin wird als Zamor getadelt, obgleich der Recensent nur zu loben versprach. Er erinnert an einen englischen Schauspieler, der nach einem Bericht „die Versammlung mehr durch eine wohl gemäßigte Lebhaftigkeit als durch übertriebene Heftigkeit in Aufmerksamkeit erhielt, dies sey das Meisterstück eines Schauspielers, Ungestüm und Affectation das Gegentheil." Die Marwood von Madam Schuch gespielt „ist hier noch nicht vorzüglicher gesehn." In der Wahl der Stücke war

*) Brandes II. S. 62.

**) Am 18. Jan. 1766 folgte auf ein Vorspiel von Lauson das Trauerspiel „Alexander der Große" und ein neues Ballet von Jacquemain. Am 24sten Jan. stellte Lauson in einem Vorspiele die Philosophie in den elysäischen Feldern als Bewunderer des Philosophen zu Sanssouci dar und nach dem Trauerspiel „Semira" ward Jacquemains Ballet: „die Höllenfahrt des Orpheus" aufgeführt.

man glücklich und einige werden dreimal mit Beifall vorgeführt. Harlekinaden kommen gar nicht vor und der Beurtheiler rügt alles Grimaſſirte, das hie und da ihm aufgeſtoßen. Er ſchilt die Dame, die als die Bürgermeiſterin Breme mit einem Bart erſchien, er nennt die Perſonen in der Holbergſchen Comödie Grotteſken, die in Callots Geſchmack gezeichnet ſind. Der Advokat „Patelin" erſcheint ihm als eine bloße Farce, die er ungeachtet des vorzüglichen Spiels nicht gut heißen kann. Trauerſpiele nach dem Franzöſiſchen wurden noch gern geſehn. Unter den deutſchen Originalſtücken (von älteren gefiel „Canut", denn „Döbbelin-Canut that das Seinige") wurden die Stücke von Weiße beſonders ausgezeichnet. Selbſt die Darſtellung der „Poeten nach der Mode" wurde mit Beifall gekrönt, obwohl die Beziehungen wohl dem größeren Theil des Publikums unbekannt waren wie bei der Poſſe „der Bocksbeutel." Jenes Luſtſpiel iſt nämlich eine Satire auf die dichteriſchen Parteikämpfe zwiſchen Bodmer und Gottſched. „Romeo und Julie", „Criſpus" wurde mit ungemeinem Beifall aufgenommen, eben ſo „Amalie." Hier lieſt man: „Auch der Pöbel war ſtille" und die Tragödie ward „wiederholt mit dem Beifall, als wenn ſie noch kein Zuſchauer geſehn hätte." Die dramatiſchen Arbeiten Königsbergiſcher Dichter fanden Anerkennung, von v. Hippel „Der Mann nach der Uhr", „Herr und Diener", „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" von Jeſter, „die junge Indiane.in." Zu bedauern war es, daß die Titelrolle nicht von Charlotte Brandes geſpielt wurde, für die der Verfaſſer ſie beſtimmt hatte. — Geſang gab es gar nicht. Tanz nur in den von Kindern ausgeführten Pantomimen.

Man iſt beinahe zu der Annahme genöthigt, daß der Direktor in dem Memento mori, das ihm der früh dahinſchwindende Bruder gegeben, eine Lehre genommen und ſeinen Willen dem Willen der künſtleriſch begabten, geſchäftskundigen, und Ordnung pflegenden Gattin untergeordnet habe. Die Leitung iſt nun ihre Sorge, die glückliche Löſung ihr eifriges Beſtreben. Die burleſken Stegreifſtücke hielt ſie nicht mehr für ein nothwendiges Uebel, die heroiſchen Dramen drängte ſie zurück und pflegte den Geſchmack, der durch Diderots Hausvater von Leſſing eingeführt war. Mehr Wahrheit ſprach ſich in ihrer Rede aus, mit der ſie die letzten Vorſtellungen in Berlin beſchloß, als dies bei anderen

Abdankungen der Fall war. Sie dankt den Zuſchauern für den Beifall, für die Thränen, die an manchem Abende dem Spiel gezollt wurden.

Habt Dank!
Und wenn bei thränenwerthen Szenen
Auch mancher laut gelacht, er habe dennoch Dank.
Dies Lachen war nicht ernſt, es war ein halber Zwang,
Es war ein unterdrücktes Weinen:
Denn mancher tapfre Mann iſt ein Achill,
Der nur im Zorne weint, der nicht zu weichlich ſcheinen,
Nicht gern ans Mitleid weinen will,
Und wenn ihm doch die Thrän' ins Auge quillt,
Durch ſchnelles Lachen dieſe Thräne ſchilt. —
O wenn mein Wahn und euer Beifall mich nicht trügt,
So wiſſen unſre Harlekine
Den Scherz von Mollerens Bühne
So gut als den Grimaſſenſcherz.
Verlangt ihr jenen? Wohl! Ein Wink und Kolombine
Verſchwindet — — —

Ueber mancherlei Theaterverhältniſſe, über Eigenthümlichkeiten, welche auf der Bühne wahrgenommen wurden, über Gewohnheiten in den Schauſpielergeſellſchaften u. ſ. w. ſind uns charakteriſtiſche Nachrichten aufbehalten.

Von der Uebertragung der Gratie im mimiſchen Tanz auf die Schauſpielkunſt iſt mehrmals die Rede geweſen. Aber auch von der Malerei ſollte jene abgeſehn werden. Brandes ward in der Schönemannſchen Geſellſchaft vom Balletmeiſter in folgender Weiſe in der körperlicher Beredtſamkeit unterwieſen: „ein Drittheil des Geſichts müſſe gegen die Zuſchauer gerichtet ſeyn, bei Hebung der rechten Hand müſſe der linke Fuß und bei Hebung der linken Hand der rechte Fuß vorgeſetzt werden; bei einer ſolchen Bewegung der Hände müſſe ſich erſt der obere Theil des Arms vom Körper löſen, bis zu einer gleichen Linie langſam erheben und dann in der Mitte ſanft biegen; hierauf würde der untere Theil und endlich die Hand in Bewegung geſetzt, welche nun mit leicht geſenkten Fingern den Inhalt des vorzutragenden Textes andeuten müſſe — dies nannte er eine Schlangenlinie oder auch wellen-

förmige Bewegung. Zugleich müſſe ſich das Auge allemal nach der Seite, wo die Hand thätig wäre, hinlenken *)." Die Recenſenten ermangelten nicht, hierin den Schauſpieler zu controlliren. Als Stephanie in Danzig auftritt, ſo rühmt man an ihm, daß ob er auch „einen Hauptſtrich ſeines Geſtus beibehält, nämlich die Wellen- oder die Schlangenlinie, ſo weiß er ihn doch ſo unzählige Mal abzuändern, daß jeder Geſtus neu zu ſeyn ſcheint **)." In einem dramaturgiſchen „Schreiben" an Löwe über die Leipziger Bühne vom J. 1770 wird geſagt: „Der Schauſpieler muß wie der Maler, meiſtens nur den obern Theil des Geſichts zum Ausdruck brauchen, aus den Augen müſſen Gram, Freude, Ernſt, Gleichgültigkeit u. ſ. w. hervorleuchten und auf der Stirne ihren Sitz haben. Der Mund kann zuweilen dazu dienen, eines oder das andre zu verſtärken, aber man muß ihn nur mit Vorſicht brauchen, ſonſt wird gar zu leicht eine Verzerrung daraus." Hiezu wird die Bemerkung gemacht, daß allerdings „der untere Theil des Geſichts ſchlechterdings todt" beim tragiſchen Schauſpieler ſeyn müſſe, aber beim komiſchen in lebhaftem Spiel erhalten werden könne ***).

Schon die Scheu, nicht der Wohlanſtändigkeit zu gefährden, rief namentlich bei den Damen auf der Bühne eine gezierte Einförmigkeit hervor. In der Schönemannſchen Geſellſchaft, da ſie meiſt in kleinen Häuſern ſpielte, war ein Dämpfen der Stimme zum Geſetz geworden, an das ſich auch Madam Ackermann, die hier ihre erſte Schule durchgemacht, noch für gebunden hielt. Die edle Weiblichkeit ſollte ſich auch in der zitternden Stimme ausſprechen. Die Zittertöne nehmen ſich um ſo unnatürlicher aus, wenn ſie aus dem Munde einer Künſtlerin von imponirender Geſtalt, wie der berühmten Henſel, vernommen wurden. Wenn die Schauſpielerinnen in ernſten tragiſchen Rollen erſchienen, ſo hatten ſie beſtändig ein weißes Tuch in der Hand †).

Wie ſich gewiſſe Gebahrungen auf der Bühne — denn das Manierirte iſt leichter nachzuahmen als das Stylmäßige — leicht

*) Brandes I. S. 169.
**) Kritiſche Nachricht S. 34.
***) Schmid Parterre. S. 147.
†) Schröder Bd. II. II. S. 230.

fortpflanzen, zeigt ſich noch jetzt, obwohl bei den ſich drängenden Gäſten von allen Seiten her immer Neues geſehn wird. Wenn Ackermann und Ekhof ſich auch von der hergebrachten Geziertheit losſagten, ſo verſah es doch der letztere oft durch ein pedantiſches Feſthalten an beſtimmten Formen. Viel war ſonſt von Theaterſpielen die Rede, wie man geſchickt eingelernte Effektäußerungen nannte, die bald erſchüttern bald entzücken ſollten. Ein kalter Schauer überlief die Zuſchauer, wenn Ekhof-Odoardo im Geſpräch mit Marinelli eine einzelne Feder convulſiviſch aus der Hutbeſatzung riß. Viele Schauſpieler thaten es ihm nach und um es ihm zuvorzuthun, begnügen ſie ſich jetzt nicht mehr mit einer Feder. Devrient ſagt, daß ſie jetzt den Hut wie eine Henne rupfen *). Bisweilen fielen die Theaterſpiele ſehr geſchmacklos aus. Stephanie d. ä., als er in „Emilia Galotti" 1772 den Prinzen ſpielte, zog ſich den Dolch, mit dem Emilie erſtochen iſt, durch den aufgeſperrten Mund **). Ein Schauſpieler, der im „Eſſex" als Salisbury den Tod des unglücklichen Grafen zu erzählen hatte, ſchlug bei dem Wort: „Weg flog der Kopf!" ſeinen Hut herab.

Im Coſtüm wird eine Vermittluug zwiſchen dem der Gegenwart und dem des Trauerſpiels nothwendig ſeyn, weil ſonſt durch das Fremdartige zu leicht das Kleidſame verloren geht. Es darf nicht das antiquariſch Richtige geſucht, nur das auffallend Unrichtige vermieden werden. In dem verfloſſenen Jahrhundert, in dem ſich die Fürſten in römiſcher Imperatorenrüſtung mit der Allongen-Perücke in tänzeriſcher Gedrehtheit darſtellen ließen, nahm es auf der Bühne nicht Wunder, daß Kohlhardt als Cato und Ekhof als Canut in franzöſiſchen Staatskleidern erſchienen. „Werden Zuſchauer unſrer Tage glauben können, ſagt Schröder, daß der Künſtler (als Canut 1764) mit Stern und Band, einer Knotenperücke, einem goldbeſetzten Federhut, einen Krückenſtock über die rechte Hand gehängt, durch die bloße Kraft der Rede die Huldigungen gebot, die er empfing?" ***). Bei einer Darſtellung „Richards III." erſchienen Richard und ſeine Helden, die vom

*) Iffland's Almanach 1807. S. 37. Devrient II. S. 274
**) Briefwechſel zwiſchen Leſſing und ſeiner Frau Bd. I. S. 407.
***) Meyer Schröder. Bd. I. S. 129.

Reiten ſprechen, in weiß ſeidenen Strümpfen, prächtigen und ſeidenen Kleidern, zwei ſogar mit dem Hut unter dem Arm. Ebenſo die Frauen, die eben von der Reiſe kommen, in großen Fiſchbeinröcken, goldnen Kleidern und hochaufgethürmtem Kopfputz" *). In der Zeit der Haupt- und Staatsactionen nannte man die Tracht, in der die Helden groß thaten, „romaniſche Kleider", gleichviel in welchem Zeitalter das Stück ſpielte. Bei ihnen ſollte nicht mehr als der Begriff außerordentlicher Pracht vor Augen geſtellt werden und ſo dachte man auch noch zu Ekhofs Zeit. Von der ſchwarzen Sammethoſe und der Perücke trennten ſich die Herren eben ſo ſchwer als die Damen von der Friſur und dem Bügelrock. Eine koſtbare Erſcheinung muß in einem Ballet in Wien Campaspe geweſen ſeyn, die ſich von Apelles als Minerva malen läßt mit dem Bügelrock, einem Buſch von krauſen Federn auf dem toupirten Haar, mit Schild und Speer **). Die Clairon ſuspendirte zu Voltaire's Zeit den Bügelrock. Hier war Charlotte Brandes die erſte, die, wie ſie glaubte, als Ariadne in echt griechiſcher Kleidung ſich zeigte. Die Abbildungen aber lehren uns, wie ſehr noch die Mode in der Wahl des Coſtüms für ſie beſtimmend war. Altfränkiſches behielt man gern bei, wenn es bei Lampenlicht gut ausſah, ſo die rothen Abſätze der Schuhe, nachdem ſie längſt aus dem Gebrauch gekommen waren ***) Daß die Schauſpieler, auch wenn ſie nicht auf den Bretern ſtanden, durch einen gewählten Anzug ſich auszuzeichnen ſuchten, bedarf — da hier die Eitelkeit als eine Tugend anzuſehn iſt — kaum der Erinnerung. Vornämlich zeigte ſich dies, wenn die flüchtige Künſtlerſchaar einen Ort verließ, den ſie mit Entzücken erfüllt hatte. Auf den Koffern und Kiſten der Frachtwagen thronten die Damen geſchminkt und friſirt in höchſter Pracht in taftnen Enveloppen mit Modehauben und Federhüten und ſpielten mit den Schooßhündchen, wenn ſie nicht die tauſend Grüße und Huldigungen gerührt zu erwidern hatten, die von allen Seiten her gezollt wurden. Aber ſobald ſie dem Blick der Gönner und neugierigen Beſchauer ſich entrückt ſahen, wurde Halt gemacht und die Nacht-

*) Schmid Parterre S. 299.
**) Abbildungen im Almanach des Theaters in Wien 1774.
***) Theater-Kalender 1779. S. 224.

hauben und Kattunmäntel als Reiſecoſtüm hervorgeholt, bis wieder kurz vor dem Einzuge in eine Stadt eine überraſchende Metamorphoſe erfolgte *). Oft, beſonders wenn es auf Eile ankam, ſparten die Directoren wie Ackermann und Schuch nicht und ließen die Geſellſchaft durch Extrapoſtwagen befördern, oft aber wurden die Fahrten auf die wohlfeilſte Weiſe beſorgt. Auf einer Reiſe kurz vor Danzig ſtießen die Damen bei der Entdekkung, wer ihr Kutſcher wäre, einen Schrei des Entſetzens aus und fühlten den Fluch, der auf ihrem Wirken als einem unehrlichen Gewerbe ruhte, mehr als je. Schuch nämlich, da bei dem Kriegstreiben es an Fuhrwerken fehlte, hatte ſie durch den Scharfrichter einige Meilen fahren laſſen **). Auf den Zügen nach Danzig und Königsberg richteten ſich die Geſellſchaften ſo ein, daß ſie dort im Anfange Auguſts eintrafen, weil der beſuchte Domnikmarkt für das theatraliſche Geſchäft ſo ergiebig war, als etwa der Kieler Umſchlag, daß ſie in der Univerſitätsſtadt vom Herbſt ab noch den Januar ſpielten, um hier den Tag der preußiſchen Königskrone und den königlichen Geburtstag, von der Akademie und der deutſchen Geſellſchaft durch eine Feier verherrlicht, feſtlich zu begehn. Bisweilen nahmen ſie ihren Zug auch nach Städten, die ſie nach dem Privilegium nicht zu beſuchen hatten, nämlich auf Einladung anderer Principale, ſo ſpielte Ackermann auf dem Theater von Lepper in Warſchau, Schuch auf dem von Nicolini in Braunſchweig.

Wenn viel Unbequemlichkeiten bei der umherſchweifenden Lebensweiſe ſich auch nur durch Humor und gute Laune überwinden ließ, ſo war die Behandlung, die in den beſſern Truppen die Untergebenen von Seiten der Directoren erfuhren, durchaus anſtändig. Mit Strenge wachten dieſe über den moraliſchen Lebenswandel. Schuch verſtieß mitleidslos eine Verwandte, die aus den Armen des Verführers reuig zu ihm zurückkehrte, Ackermann entließ die Wolfram, geborne Ohl, wegen einer fürſtlichen Liebſchaft. Einen mütterlichen Schutz fanden die elternloſen unvermählten Schauſpielerinnen bei der Directrice. Sie wohnten mit

*) Brandes I. S. 240.
**) Ebendaſelbſt S. 278.

ihr zusammen und waren stets unter ihren Augen, an die sie Liebe und Dankbarkeit fesselte. Döbbelins zweite Gattin wurde so von Madam Ackermann erzogen. Unter den Schauspielern waren Literaten, die sie wissenschaftlich unterrichteten und oft auch für die Entwicklung ihres künstlerischen Talents sorgten. So wurde die Hensel von Stänzel und Stephanie, die Löwe von Krüger, die Ekhof von ihrem Gatten zu ausgezeichneten Darstellerinnen heraufgebildet. Häufig kam es vor, daß Schauspielerinnen die Bühne verließen, um mit Männern in ansehnlichen Staatsämtern einen Ehebund zu schließen. Die Schauspieler-Kinder mußten frühe ihr Brot erwerben. Der Balletmeister Nicolini war der erste, der eine Schaar Kinder zur Darstellung von Stücken abrichtete, in denen sie durch Miniaturmalerei der Liebe, der Verzweiflung u. s. w. die Zuschauer ergötzten. Schröder rühmt ihre Leistungen und es folgten die Directoren dem gegebenen Beispiel in diesen widerlichen, eine Zeitlang beliebten Vorstellungen *).

Wenn man von den Komödienzetteln, als gedruckten Urkunden, auf den Stand der Kunstanstalt schließen will, so wird man noch nach Lessings Zeit keine vortheilhafte Meinung gewinnen. Mögen sie sich auch noch heute nicht als stylistische Muster empfehlen, so scheinen die ältesten in ihrer Monstrosität nur für die ungebildete Menge berechnet gewesen zu seyn; man wollte ihr in frappanter Weise kundthun, es stecke der alte Kernwitz noch in den neuen Schalen, und man wollte so durch Vorspiegelung des Außerordentlichen sie ins Haus locken. Dieses war meist besser als das Aushängeschild. Nachdem Schönemann wahrscheinlich den ersten Versuch gemacht hatte, 1740 durch Nennung der Schauspieler die Anziehungskraft der Ankündigung zu vermehren **), stand man wieder davon ab und der Gebrauch wird erst seit 1777 allgemeiner und seit 1780 herrschend. Da man Zettel, nur mit „Heute" bezeichnet, mehrmals zu gebrauchen pflegte, so konnte

*) Schink schrieb 1780 Stücke für eine solche Truppe, die aus lauter Kindern bestand, für „das Müllersche Kinder-Institut." Plümicke S. 342.

**) Lisch a. a. O. Seite 105. Der Comödienzettel aus Schwerin vom 14. Sept. 1740 enthält die Namen: Hr. Ackermann, Mad. Schröder, Hr. Ekhof und Hr. Heytrich (Heyderich), der gleichfalls den ersten Schauspielern beizuzählen ist.

man ſich nicht gut darauf einlaſſen, Dinge, die leicht eine Veränderung erlitten, umſtändlich anzugeben.

Indeß pflegte die Beſetzung des Stückes nicht leicht zu wechſeln und die Schauſpieler beanſpruchten es als ein Recht, daß, wenn ſie einmal eine Rolle gegeben, ſie niemand ſonſt geben durfte, bevor ſie ſie nicht freiwillig abgetreten. Das Alterniren machte viel böſes Blut. Ackermann drang durch, was Schuchen nicht gelang. In Wien mußte es ein kaiſerlicher Ausſpruch beſtimmen. Neben der Gage erhielten in einzelnen Beiſpielen die Schauſpieler ſchon Spielhonorare. Als erſter der Hanswurſt für Schläge und Mißhandlungen, die er auf der Szene ſich mußte gefallen laſſen. In Wien ward ein Preis-Courant aufgeſetzt, wie viel er für jede Ohrfeige, jeden Fußtritt berechnete. Aber auch die Ohrfeige im Eſſex wurde dem Helden bezahlt *). Der Director Koch bewilligte, um die komiſche Operette in Gang zu bringen, den Sängern eine Belohnung für jeden Abend. Die Begünſtigung von Benefiz-Vorſtellungen wurde ſchon ſeit 1757 dem einen oder andren Mitgliede zugeſtanden **). Das Publikum beſchenkte die Schauſpieler großmüthig als liebgewordene Gäſte. Ackermann erhielt anſehnliche Hochzeitsgeſchenke.

Das Kapitel von Theaterverfolgung kann aber auch noch von Mitte des 18. Jahrhunderts ab nicht als ein Vacat übergangen werden. Eine engherzige Cenſur macht ſich ſchon hie und da bemerklich. Bald ſollen es politiſche, bald religiöſe Gründe ſeyn, die ein Verbot nothwendig machen. Am 13. Oct. 1735 läuft bei dem Magiſtrat in Roſtock eine Beſchwerde ein, als dort eben Schauſpiel-Vorſtellungen ſtattfinden, vielleicht von Seiten des ruſſiſchen Conſuls: „wie über die Comödie von Danzig, wovon auch auch ſchon das Projekt nichts tauge, viel übles Geſprächs entſtehe, ſie ſey Stanislauiſch und verſtoße wider den Kaiſer von Rußland“ ***). In Danzig werden gegen die Aufführung von Brawes „Freigeiſt“ Schwierigkeiten erhoben. An Sonn- und Feiertagen muß das Theater geſchloſſen bleiben, wenn auch die Ferien in der Adventszeit verkürzt werden. Löwe bedauert, daß Gel-

*) Devrient II. S. 207. Blümner S. 100.
**) (Schmid) Chronologie S. 192.
***) Liſch a. a. O. Seite 104.

lert der Religionsſpötterei verdächtigt ſich einſchüchtern ließ und für das Theater zu ſchreiben bald nachließ. In Danzig nahm man Anſtand, in ein 1764 erſcheinendes Geſangbuch Lieder von Gellert aufzunehmen, weil er ein „Komödiendichter" wäre *). Um ſo mehr, als man eine Stelle in einem Luſtſpiel, (vom verſchobenen Halstuch eines Mädchens) übel vermerkte. Dem Schauſpieler Uhlich ward in Frankfurt a. M. das Abendmahl verweigert und 28 Jahre ſpäter dem Schauſpieler Werſich, der als Mitglied der Schuchiſchen Geſellſchaft, fern von ihr, in Danzig ſtarb. Als dieſer das Nachtmahl von einem Geiſtlichen verlangte, ſo erhielt er den Beſcheid: „Wem er ſo lange gedient hat, dem mag er ferner dienen!" und er ſchloß die Augen, ehe zu einem anderen Geiſtlichen geſchickt werden konnte **).

Was nun die Satanskapellen anbelangt, wie im Anfange des 18. Jahrhunderts Friſchmuth - Fuhrmann die Schauſpielhäuſer nannte, ſo waren dieſe, wenn ſie nicht für den Pomp von Opern-Vorſtellungen berechnet waren, gar ſchmucklos und wollten auch ſonſt in keinen Vergleich mit dem Opernhauſe in Berlin treten. Die Beſchränktheit und die damit in allem Uebrigen verbundene Begränzung war es aber, die die Theaterluſt concentrirte und auf dem Spiel des Schauſpielers ruhen ließ, nicht zerſtreut von dem des Maſchiniſten. Das Impoſante, deſſen Eindruck ſich mit jeder Wiederholung ſchwächt, klingt meiſtens nicht in der Seele nach. „Jedes feinere Stück, ſagt Schröders Biograph, hat mich auf dem kleinen Theater des Haymarkets von den nämlichen Schauſpielern mehr befriedigt als auf den größren von Drurylane und Coventgarden." Derſelbe iſt geneigt, bei Schröder auf die Entwicklung ſeiner Kunſtgröße einen Einfluß dem Schauſpielhauſe in Königsberg zuzuſchreiben, das in akuſtiſcher Hinſicht nichts zu wünſchen ünrig ließ. Schröder erinnerte ſich nie eine Bühne betreten zu haben, wo es dem Schauſpieler ſo leicht geworden wäre, verſtändlich zu bleiben" ***).

Das 1797 abgebrannte Theater, nur etwas über 100 F.

*) Löſchin Geſchichte Danzig. Bd. II. S. 287.

**) (Mohr) Königsbergſches Theaterjournal für 1782. S. 16. „Mittheilung aus der Theaterzeitung von Danzig."

***) Meyer Schröder Bd. I. S. 30.

lang, war von sehr einfacher Anlage ohne Giebel, mit abgewalmten Dach. Die Zierde von außen waren ionische Pilaster *), die in meist gleichen Abständen je zwei Fenster über einander (an der Längenseite waren es meist blinde) von einander trennten. Nur die Ost- und Nordseite des Gebäudes lagen frei an der Straße und an jener zeigten sich neben dem Haupteingang zwei Nischen. Ueber das Innere berichtete v. Baczko **): „Das Parterre ***) enthält sechs Reihen Sitze und faßt höchstens 300 Personen. Der unterste Rang enthält 15 Logen †), zwischen den Logen des obersten Ranges befindet sich der Guldenplatz; gleich hinter demselben der Achtzehnerplatz und dann noch höher der Zweisechserplatz." Zu den tadelnden Bemerkungen, daß das Gebäude von außen nur dürftig verziert, oftmals für die Menge der Zuschauer zu klein sey, fügt er noch hinzu: „auch ist das Proscenium nicht mit einem Bogen, sondern mit einem wolkenförmigen Schnörkel geschlossen." Daraus erwuchs, wenn auch für das Auge, doch für das Ohr kein Nachtheil, wie der glaubwürdige Bericht Schröders lehrt.

Das Schauspielhaus, das Ackermann 1765 in Hamburg auf dem Platz des alten Opernhauses in 5 Monaten erbauen ließ, war größer, mit dem Anbau 131 F. lang, aber auch von bescheidenem Ansehn. Im Innern fand man ein schräg laufendes Parterre mit Bänken und ein ovales Amphitheater mit geräumigen Logen. Dafür daß das Haus 20,000 Thlr. kostete, war die Bühne übel genug gerathen, die in der Anlage verpfuscht mehrfacher Abänderungen bedurfte †). Von dem Theater („zur kalten

*) Die Kapitelle waren von Sandstein, von denen ein Paar noch unter den Grundsteinen gefunden wurden bei Aufräumung des Platzes zum Erbau der altstädtschen Kirche im Jahr 1836. Eine Zeichnung des alten Theaters liegt mir vor, die, wahrscheinlich bei einem Reparaturbau, von einem Zimmermann F. Zwentz 30 Aug. 1793 gefertigt ist.

**) Versuch einer Geschichte und Beschreibung der Stadt Königsberg. 1788. S. 191.

***) „Bei einer Redoute, sagt derselbe, wird das Parterre mit zusammengefügten Bretern belegt, welches alsdann gemeinschaftlich mit dem Theater den Redoutensaal bildet."

†) Auf der oben genannten Zeichnung nur 14 Logen.

††) Schmid Chronologie S. 238. Theater-Kalender 1775. S. 104. Meyer Schröder Bd. I. S. 140.

Asche"), das Franz Schuch d. ä. in Breslau baute, nachdem so lang im Ballhause gespielt war, weiß man nur so viel, daß 1782 für die Wäserſche Truppe ein neues errichtet wurde. Dasjenige, welches Franz Schuch d. j. in Berlin in der Behrenstraße erbaute, war klein, unbequem und unschicklich *).

Die Logen scheinen ursprünglich für die vornehmen Zuschauerinnen angelegt gewesen zu seyn. Das Parterre war der erste Platz für die Herren. In den alten Theatern in Paris und noch im Opernhause Friedrichs II befand sich mitten im Parterre ein bestimmter Raum für den König und seine Umgebung. Das Parterre repräsentirte noch lange die stimmgebende Macht und die Schauspieler rangen vornämlich nach der Gunst der Männer, die hier sich versammelten, um über den Werth und Unwerth der Darstellungen zu entscheiden. Schon in der Mitte des Jahrhunderts finden wir aber, daß Herren den Damen in den Logen Gesellschaft leisten.

Die Bühne hatte behufs mancher Harlekinaden eine besondere Einrichtung. Auf Nicolini's Pantominen-Theater erhielten sich im Vorgrunde die beiden Häuser, von wo aus die Komiker ungesehn die Handlung belauschten, um im entscheidenden Moment durch die offenen Thüren hervorzutreten. Eine Abbildung des Theaters von Bourgogne vom J. 1630 zeigt uns schon dieselbe **).

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist der große Vorhang allgemein. Um die Schwierigkeit des Aufziehns zu vermindern, beschränkte man sich auf eine Breite der Bühne von 30—35 F.

Auf die Tiefe der Bühne gab man um soviel mehr und meinte dadurch in malerischer Beziehung zu gewinnen. Man bedachte nicht, wie durch das Culissen-Spalier und das Soffitengehänge das Auge beleidigt wird und nur durch Breite und Nähe der Hinterwand dem Decorationsmaler das Mittel gegeben wird, sich als Künstler zu zeigen.

Unter Decorationen verstand man ehedem Alles was durch

*) Plümicke S. 252.

**) Mitgetheilt im Allgemeinen Theater-Lexicon. Bd. II. Taf. 6. Meyer Schröder Bd. I. S. 268. Wenn die Thüren nicht nothwendig waren, wurden sie mit Bildern geschlossen. Brandes II. S. 22.

Einrichtung und Anordnung zur charakteriſtiſchen Verzierung der Bühne gereichte. Als das Theatergerüſt nicht mehr als eine architektoniſche Zierde den Augen ſich darſtellen konnte, wurde es drappirt und die bemalten Vorhänge hatten mehr den Zweck zu verdecken, als die Szene zu vergegenwärtigen, in der ſich die Handlung begiebt. Die Malerei ſuchte den Geſchmack der Hautelistapeten mit den barocken Figuren und den Coypelſchen Schäfereien nachzuahmen. Man begnügte ſich eine Szenenveränderung dadurch anzudeuten, daß man eine gelbe mit einer grünen Draperie vertauſchte, wenn die Handlung früher im Zimmer und ſpäter im Grünen ſpielte. Brandes trat noch in Osnabrück auf einem Theater auf, wo bei der Waldlandſchaft auf jeder Culiſſe „ein weidendes Schaf nebſt einer zierlich gemalten Stockroſe und im Proſpect Bäume, unter welchen einige Perſonen luſtwandelten", erblickt wurden *).

Der früher genannte Nicolini, der Scharfſinn und mechaniſches Geſchick beſaß, um die mannichfachen Vorrichtungen zu den Pantomimen auf ſeinem Theater ſelbſt anzugeben und zu ordnen, weckte in Deutſchland als der erſte Sinn für Theatermalerei. Schon der Harlekin Quartal, der außer den Künſtlern ſeines Fachs auch einen Antoine Pesne zum Freunde hatte, war Landſchaftsmaler. Es iſt anzunehmen, daß er bereits auf Beobachtung der Perſpective und Annahme eines Geſichtspunktes im Decorationen-Gemälde gedrungen haben wird. In Provinzialſtädten befand ſich die Theatermalerei noch lange im Zuſtande der naivſten Kindheit. Erſt in unſerem Jahrhundert wurden die Culiſſen der Stuben als Theile einer ſeitwärts laufenden Mauer gemalt, was freilich dem unterſten Theile nach nicht möglich iſt.

Die claſſiſchen Tragödien verlangten keinen Decorationswechſel. Eine um ſo ſchwierigere Aufgabe wurde aber oft dem Maler geſtellt, um Alles das auf der Hinterwand neben einander anzubringen, was die Einheit des Ortes wahrſcheinlich machen ſollte oder Gemächer zu erfinden, die eins und alles bedeuten konnten oder Vorhallen, die zu den verſchiedenartigen Gebäuden führen ſollten. In Voltaire's „Oreſt" ſoll ſichtbar ſeyn, „der Meeresſtrand, ein Holz, ein Tempel, ein Palaſt, ein Grabmal und in

*) Brandes Bd. II. S. 124.

der Ferne Argos.“ In Derſchau's „Pylades und Oreſtes“ wird ein Saal verlangt, „welcher auf der einen Seite an den Dianentempel, auf der anderen an den königlichen Palaſt ſtößt.“

Man nahm in Hauptſtädten Hiſtorienmaler zu Hülfe zur Anordnung von Gruppen und ſceniſchen Aufzügen. Als Brawe's Brutus 1770, Stephanie d. ä. gab die Hauptrolle, in Wien geſpielt wurde, zeichnete ſich die Vorſtellung durch die von einem Maler geſtellten Gruppirungen vortheilhaft aus *). Die Hauptfiguren befanden ſich vorn, die unwichtigeren Perſonen in der Entfernung. Maleriſcher ſtand zu Shakſpears Zeit der Held des Stückes weiter zurück und im Proſzenium die gemeinen Krieger vorn zu beiden Seiten; die nicht für die Tiefe berechnete Aufſtellung — denn ſtörende Verſchiebungen ſind hier für die Mehrzahl der Zuſchauer unausbleiblich — zeigte ſich in einer flachen Curve.

Eigenthümlich ſind die Theater unter freiem Himmel in Gärten, deren Sitze Raſenbänke, deren Couliſſen und Hinterwände Hecken ſind. Auf dieſen Sommerbühnen wurden oft von vornehmen Kreiſen Komödien und Tragödien aufgeführt. Stücke der Gottſched ſollten auf dem Landſitz einer vornehmen Dame 1759 auf einem zu dergleichen Ergötzlichkeiten oft benütztem Theater mit natürlich grünen Couliſſen gegeben werden. Göthe's Fiſcherin wurde in Tieffurth auf einem ſolchen Theater geſpielt. Da es Kochen 1750 in Leipzig an einem Theater fehlte, ſo benutzte er ein ſolches und ſetzte auf den Komödienzettel „Im E. Richterſchen Garten auf dem lebendigen Theater“ **). Döbbelin bediente ſich in Berlin gleichfalls eines und hub ſeinen Prolog mit dem Gruß an: „Willkommen im Grünen!“ Auch in Preußen waren Theater der Art in Gärten angelegt und auf dem Gute Stenken bei Kapiau iſt eines noch vorhanden.

*) Schmid Parterre S. 223.
**) Blümner S. 81.

Beilage zur dritten Abtheilung.

Fünf Komödienzettel zwiſchen 1742 und 1777.

I.

L'ERRORE INNOCENTE DELLA FEDELTA *).

Der unſchuldige durch aufrichtige Treue begangene Fehler, Oder: Die durch den Neid der Morgenröthe vor der Zeit getrennte Liebe des Cephalus und der Procris**). Sonſten: Das heroiſche Schäfer-Paar. Mit Arlequin einem luſtigen Jägerburſchen, wunderlichen Schäferknecht, lächerlichen Liebesavanturieur und ſeltſamen Leichen-Ceremonienmeiſter bey dem Tode der unvergleichlichen Procris***), wird heute als ein aus dem Ovidio entlehntes Schäferſtück durch die von Ihro Königl. Majeſtät in Preußen privilegirte Hof-Comödianten aufgeführt werden. Es haben ſich jederzeit ſinnreiche Gemüther gefunden, welche die Schwachheiten und Fehler im Lieben nicht allein entdecket, ſondern auch ihre niederträchtig und unanſtändige Art in ſolchen Farben abgeſchildert, daß dieſe Ausſchweifungen billig verabſcheuet werden ſollten. Dieſes war des vortrefflichen Italieniſchen Poeten Taßi vornehmſter Zweck, als er ſein Arcadien beſchrieben, darinnen er faſt jeden Hineinſehenden ſeine bey ſich hegende Fehler ohne Schminke und Heucheln zeigte. Eben dieſes war auch ſonder Zweifel das Abſehen des weltbekannten Ovidii,

*) Der Zettel war abgedruckt in der Hartungſchen Zeitung 1828. Beilage zu Nr. 66. Auf einer Abſchrift MDCCII. Wenn ungewöhnlicher Weiſe eine Jahrzahl auf dem leider verlornen Original ſtand, ſo war ſie MDCCXLII. Da wir wiſſen, daß Hilferding im Jahr 1742 den Preis des erſten Platzes auf 1 Fl. 7½ Gr., des zweiten auf 22½ Gr. ſetzte (im Jahr 1743 auf 1 Fl. und auf 15 Gr.) ſo haben wir in Uebereinſtimmung mit anderen Nachrichten von der Hilferdingſchen Direction das Jahr 1742 anzunehmen.

**) Plümicke S. 169. führt Cephalus und Procris (das Sujet ſonſt als Oper behandelt) als eines der von Eckenberg und Hilferding gegebenen Stücke auf.

***) Dieſelben Harlekinſpäße wurden wohl in verſchiedenen Hauptaktionen eingeflochten. So wurde die von Samſon und Delila 1731 in Hamburg gegeben „mit Arlequin einem luſtigen Jäger, Hochzeit-Bitter" u. ſ. w.

deſſen Arbeit Anlaß gegeben dieſes Schauſpiel aufzuführen und zwar in einem wohlausgearbeiteten **PASTORELLE.** Den Innhalt dieſes Gedichts zu melden wird vor überflüßig gehalten, indem in dem edlen Königsberg die Gelehrſamkeit ihren Wohnſitz aufgeſchlagen, folglich die Erfindungen derer Poeten nicht unbekannt ſind. Die mit vielen Unkoſten angeſchafften Auszierungen werden zeigen, wie viel man ſich angelegen ſeyn läßt ein hohes und geneigtes Auditorium zu vergnügen; und iſt gar nicht zu zweifeln, daß das Gehör wegen der wohlgeſetzten Reden, wohleingerichteten Poeſie und angenehmen Luſtbarkeiten, nicht weniger das Auge wegen der vielfältigen Machinen und vorkommenden Veränderungen der Schaubühne, die gehörige angenehme Wirkung eines ſinnreichen Zeitvertreibes finden wird. Unterredende Perſonen: Cephalus, ein edler Jäger, verſprochener Bräutigam der Procris, eine edle Jägerinn, Tochter des Damötas, eines vornehmen Schäfers. Cliton, ein reicher Schäfer, verliebt in Procris, nachmaliger Liebhaber der Orithia, eine vornehme Schäferinn, verſprochene Braut des Cliton, verliebt in Cephalum. Aurora, Göttin der Morgenröthe, verliebt in Boreas, Gott der Winde, verliebt in Orithia. Phöbus Gott der Sonnen, verliebt in Aurora. Clariſſe, der Procris luſtiges Jägermädchen, verliebt in Cliton, nachmalige Braut des Arlequin, des Cliton luſtiger Jägerburſch. Morpheus, Gott des Schlafs. Jäger und Schäfer. Vorkommende Ausziehrungen und Veränderungen der Schaubühne: 1. Eine angenehme Gegend, in welcher der Diana Opferhaus zu ſehen. Vor demſelben ſtehet ein von Felſen erbauter Opferaltar. 2. Indem die Jäger und Jägerinnen, Schäfer und Schäferinnen unter einer angenehmen Muſik opfern, zertheilet ſich das Opferhaus und ſtellet den Monden vor. 3. Eine bergichte Gegend, in deren Mitte eine Steinhöhle, in welcher Cephalus der Ruhe genieſſet, nachgehens verwandelt ſich ſelbe auf Befehl der Aurora in 4. Einen angenehmen Garten, in deſſen Mitte ein erhabenes Gerüſte, welches mit denen 12 Stunden des Tages und der fliegenden Zeit gezieret, um dem ſchlafenden Cephalo die ihn beſtimmten Glückſeligkeiten zu zeigen. 5. Ein angenehmes Thal, wo die Jagd durch Erlegung eines Hirſchen geendigt wird. 6. Eine luſtige Gegend, in welcher die Schäfer ihre Schaafe weiden. 7. Eine Grotte, in welcher durch Aurora der ſchlafenden Procris viele Erſcheinungen von der ver-

meynten Untreu des Cephali vorkommen. 8. Eine mit vielen Bäumen umgebene Gegend, in welcher Cephalus aus Verſehen die Procris ermordet. 9. Die Grabſtätte der Procris, mit Urnen und Statuen verziehret, bei welcher Arlequin der Procris mit ſeinen Leichenbegleitern die letzte Ehrenrede hält. 10. Ein aus den Wolken kommender Schein, welcher ſich zertheilet und den Namen der Procris zeiget. NB. Mad. Mignon betritt heute zum erſten Mal die Schaubühne, und wird ſich in der Perſon der Aurora zeigen. Von Mons. Mignon und Mad. Mignonin wird ein Schäfertanz aufgeführet werden, durch welchen ſie ſich beſtmöglichſt zu inſinuiren ſuchen werden *). Die Nach-Comödie iſt aus dem Franzöſiſchen Moliere entlehnet, und betittelt ſich: Le Mari Confundu. Georg Dandein, oder der verwirrete Ehemann. Der Schauplatz iſt im Altſtädtſchen Junkergarten **). Eine Loge von No. 1. 5. 6. 7. 8. 12. in welcher 6 bis 7 Perſonen Raum haben gilt 3 Thlr. Von No. 2. 3. 4. 9. 10. 11. worinnen 4 bis 5 Perſonen gemächlich Raum haben, 2 Rthlr. Der Premier-Platz 5 Achthalber. Der Second-Platz 3 Achthalber, und der letzte 1 Achthalber. Die Billets ſind bey dem Entrepreneur der Comoedie im Palmbaum ***), in der vordern Vorſtadt, zu bekommen. Der Anfang iſt praecise um 4 Uhr. NB. Heute und morgen iſt das letzte Schauſpiel in dieſem Jahr.

II.

Mit allergnädigſter Bewilligung werden heute die von Ihro Königl. Majeſtät in Preuſſen privil. Hof-Comödianten ein ſchönes und durch und durch luſtiges Scherzſpiel aufführen, welches den Namen führet:

*) Die Tänzer ſind wahrſcheinlich der Balletmeiſter Mion und ſeine Frau (ſie heirathete nachmals Brunian), welche in Straßburg auf dem Ackermannſchen Theater 1757 tanzten.

**) Nach der Ueberſetzung im dritten Bande der „Schaubühne engliſcher und franzöſiſcher Comödianten. Frankfurt 1670" oder nach der Velthenſchen Ueberſetzung.

***) An den Krüger im Palmbaum verpfändete Hilferding die Privilegiums-Urkunde.

†) Als „Hundertjähriger und närriſcher Komödienzettel" war derſelbe abgedruckt in: „Erſtes Extra-Narren-Blatt zum Königsberger Freimüthigen."

Pantalon Alchymista, Oder: Der Tochter Witz hat oft die Wacht, des klügsten Vaters ausgelacht.

Mit Hanswurst einem lächerlichen Lehrjungen, poßirlichen Kupler, sinnreichen lebendigen Gemählde und andern Schaden listig erfundenen Eulenspiegel.

Nachricht. Dieses Lustspiel ist eine Erfindung unsers Arlequins welcher in diesem Stück die Rolle eines Italienischen Pantalons bestmöglichster massen wird zu spielen wissen: Er ersuchet also die sämmtlichen Liebhaber des Schauplatzes sich bei zeiten einzustellen, dieweil heute ohndem zum letzten mahl in diesem Jahr die Schaubühne eröfnet wird.

Es rücket nach und nach die werthe Zeit heran,
Da man Geschenke giebt und Wünsche sagen kann.
Drum wünschet Arlequin als Pantalon, heut allen,
Das zum Neujahrs-Geschenk, was ihnen mag gefallen.
Den frommen Männern wünscht er auch ein frommes Weib,
Den bösen Weibern Furcht, den Jungfern Zeitvertreib,
Den Alten Ruh und Fried, den Jungen Lieb und Leben,
Und den Zufriednen wird der Himmel alles geben.
Die Gönner stellen sich nur häufig bey uns ein,
Der ganze Arlequin soll ihr Geschenke seyn.

Unterredende Personen. Pantalon ein Alchymist und Vater der Lucinda. Anselmo ein alter Kaufmann, Vater der Angiola. Leander ihr Bruder. Octavio ein begüterter Edelmann. Capitain Bombenspeyer ein närrischer Liebhaber. Scapin Bedienter des Octavio. Hanswurst Diener des Pantalon. Lisette Stubenmädchen der Lucinda.

Nach geendigtem Schauspiel werden einige sehenswürdige Stücke im Balanciren zum Vorschein kommen.

Den völligen Beschluß macht ein niedliches Schäferspiel in gebundener Rede, genannt: Das Band *).

NB. Der Schauplatz ist im Altstädtischen Gemein-Garten. Der Anfang wird um 5 Uhr seyn. Auf den Logen giebt die Person 5 Achthalber. Wer aber ein Loge aparte haben will,

*) Das Band, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von M. Gellert. Leipz. 1744. Dasselbe ist in seine „Lustspiele Leipz. 1748" nicht aufgenommen.

zahlet einen Ducaten. Der erſte Platz ein Gulden Preuß., der zweite einen halben Gulden und der letzte einen Achtehalber.

Die Bediente werden ohne Bezahlung nicht eingelaſſen. Wer ſich beim Eingange nicht aufhalten will, kann in der Tragheimiſchen Fleiſchbäncken-Gaſſe in des Mahlers Herrn Rhoden Hauſe bis Nachmittags um 3 Uhr die Billets abholen laßen. Es wird hiemit bekannt gemacht, daß alle Tage andere Billets ausgegeben werden, worzu gehorſamſt einladet, Anna Chriſtina Ohlin.

Heute zum letzten mahl im Jahr 1747.

III.

Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird heute Mondtag den 28. Octobr. 1771 die, von Sr. Königl. Majeſtät in Preußen allergnädigſt general-privilegirte Schuchiſche Geſellſchaft unter der Mit-Direction des Herrn v. Kurtz aufführen: Ein ganz neues hier noch niemals geſehenes Luſt-Spiel in 3 Akten, Welches durch künſtliche Vermiſchungen von lebhaften Verſen und muntrer Proſa, wohlgeſetzten Geſängen und Tänzen, ein beliebtes comiſches Ganzes vorſtellet betittelt!

Die Inſel der geſunden Vernunft oder die doppelte Untreue,

verfertiget von dem, durch ſeine Serva Padrona allhier wohl belobten Wiener Acteur. Der Preißwürdigen Stadt Danzig dedicirt.

Heute erſcheinen auf der hieſigen Schaubühne zwo Menſchenbilder, die von denen Perſonen, worunter ſie gerathen, nichts als die Geſtalt und Stimme gemein haben. Man ſieht ſie vor wilde Leute an, befindet aber, daß Sie, wahre Philoſophen der Natur, und ihre Inſel, die Inſel der geſunden Vernunft, zu nennen. Aber wie poſſierlich iſt ihr erſter Auftrit, und Bekanntſchaft mit den Sitten unſrer Welt! Sie haben keine Kenntnis von Reſpect, Complimenten, Ceremonien, und den Zierlichkeiten des menſchlichen Umgangs. Sie ſtaunen alles an, und machen ſich von dem, was Sie ſehen, die abentheuerlichſten und poſſierlichſten Auslegungen. Wenn man Ihnen die Gegenſtände erklärt, ſo erbittern ſie ſich über die Ausſchweifungen der Europäer, richten und ſchelten in beißenden und ſtachlichten Ausdrücken, aber auf eine Art, die auch einen Milzſüchtigen durch Lachen erſchüttern möchte. Möchten

doch alle Critici, die denen Menſchen verbiethen, aus vollem Herzen zu lachen, heute gegenwärtig ſeyn, um zu ſehen, was ein lächerlicher gemeiner Ausdruck würckt, wenn er von der wahren Pantomime der Augen, der Gebehrden und Stellungen begleitet wird, ſie würden hören, daß ein bäueriſcher Scherz, wenn er der Natur gemäß vorgebracht wird, auch den allerwitzigſten Mann ins Gelächter ausbrechen läſt, eben deswegen weil der Scherz natürlich iſt. Da unſer Wilde ſich bey einer anſehnlichen Hof-Staat aufhält, ſo bekömt er auch Kenntnis von der großen Welt, geißelt mit ſeiner Zunge jedermann, und nach ſeinem Ausſpruch ſind wir nicht ſo weiſe, wie wir uns einbilden, doch vergiebt man ihm alles, weil er uns unaufhörlich zu lachen macht. Der Verfaſſer macht hiebey bekannt, daß er, die beyden franzöſiſchen Comödien, Arlekin der Wilde, und, die doppelte Unbeſtändigkeit, bey ſeinem Plan genutzet, allein der franzöſiſche Arlequin iſt zu ſinnreich, und redt die Sprache des Hofes, unſer Wilde aber iſt wild in Sitten trägt ſein Herz auf der Zunge, und ſpricht dreiſt und unerſchrocken, von den Thorheiten der Städte und Höfe. Mit einem Wort die wehrteſten Zuſchauer werden ſich nicht allein heute in der Inſel der geſunden Vernunft, ſondern auch in einer Inſel von Ergötzlichkeiten und Vergnügungen befinden.

Das Stück ſpielet auf dem Schloße des Gouverneurs von der Colonie, fängt ſich frühe an und endigt gegen Abend. Der Verfaſſer ſtellet die Haupt-Rolle vor, und hoffet, durch Anwendung aller Kenntniſſe, die er vom wahren comiſchen beſitzt, in der Achtung ſeiner hohen und geneigten Gönner eine Stuffe Heute höher zu ſteigen.

Joſeph v. Kurtz.

Das Einlage-Geld iſt wie bey denen Sing-Spielen gebräuchlich. Der Schauplatz iſt bekannt. Die Perſon zahlt in einer Loge 2 Gulden 12 Groſchen, par Terre 1 Gulden 18 Groſchen auf dem zweyten Platz 24 Groſchen, und auf dem letzten Platz 12 Groſchen. Der Anfang iſt mit dem Schlage fünf Uhr NB. Aufs Theater wird Niemand gelaſſen.

IV *).

Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute auf der hiesigen Schaubühne ein Deutsches Schauspiel vorgestellt werden. Genannt:

Der blinde Ehemann Oder: Die tugendhafte Frau.

Unterredende Personen: Die Fey Oglivia. Der Prinz. Astrobal, der blinde Ehemann. Laura, seine Frau. Crispin, des Prinzen Stallmeister. Florine, seine Frau und Schwester der Laura. Marottin, stummer Kammerdiener des Prinzen.

Ein guter Freund hat dieses Stück aus Leipzig anhero gesandt, weil selbiges daselbst mit dem allergrößten Beyfall ist beehret worden, so daß es bey der ersten Vorstellung achtmal en suite ist wiederhohlet worden. Man findet in selbigem die Ausdrückungen der deutschen Sprache mit denen Characters so natürlich vereinet, als in einem Stücke zu finden, so jemals auf der Bühne ist vorgestellet worden. Eine Fey, die aus Eifersucht so weit der Rache den Zügel läßt, daß sie das Kind ihrer Nebenbuhlerin im Mutterleibe blendet, von dem Verhängniß aber wegen dieser grausamen That mit dem Verlust ihrer Schönheit bestraft worden; in der Laura findet man ein Muster tugendhafter Frauen, welche ihren, obgleich blinden Ehemann auf das zärtlichste liebet, und die bey allen Proben der Verführungen tugendhaft bleibet, und dadurch ihrem Ehemann sein Gesicht wiederbringet. In der Person der Florine siehet man das Gegentheil, nämlich eine leichtsinnige Frau, die ihren auf eine geschickte Art zu betriegen weiß. Soviel hat man nur mit kurzem von diesem Stück sagen wollen, damit der Zusammenhang und die Entwickelung einem gnädigen und hochgeneigtem Auditorio desto angenehmer bey der Vorstellung vorkommen mögen. Zu mehrern Vergnügen wird ein musicalisches Divertissement das Stück beschließen. Wir schmeichein uns dabey, daß wir durch unsern Fleiß und Ausarbeitung

*) Der Zettel ist etwa vom October 1771. Das als ein, wie man glauben machen will, neues Stück angekündigte Schauspiel ist von dem bereits 1750 verstorbenen Johann Christian Krüger, wurde schon 1747 zu Hamburg aufgeführt und ist unter dem einfachen Titel: „Der blinde Ehemann, Lustspiel von drei Handlungen" in der von Löwen zu Leipzig 1763 herausgegebenen Sammlung: „Krügers Poetische und Theatralische Schriften" gedruckt.

dieſem ſchönen Stück auch hier den Beyfall zu erwerben, welchen es in Leipzig erhalten. Die Auszierungen der Schaubühne iſt ganz neu und ſtellet vor, einen Theil von dem Garten des Aſtrobals, nebſt deſſen Garten-Haus.

Den Beſchluß macht ein extra luſtiges Nachſpiel.

Der Schauplatz iſt in dem bekannten Comödienhauſe, wo ehedeſſen die Fechtſchule geſtanden. Die Perſon zahlet in der Loge 2 Tympf, par Terre 1 Gulden, auf den andern Platz 18 Groſchen, auf den dritten Platz 12 Groſchen, und auf den letzten Platz 6 Groſchen. Der Vorhang wird präciſe halb fünf Uhr eröffnet und 8 Uhr geſchloſſen.

V *).

Heute 1777 wird die von Sr. Königl. Maj. in Preußen allergnädigſt general privilegirte Schuchiſche Geſellſchaft aufführen:

Eduard Montroſe,

ein ganz neues hier noch nie geſehenes Original-Trauerſpiel in Proſa und 5 Aufzügen von Herrn Capitain Dierecke.

Perſonen:

Lord Suffolck, ...	Herr Stenzel.
Miß Jenny Suffolck, deſſen Tochter .	Madame Ackermann.
Lord Eduard Montroſe, ...	Herr Werſich.
Lord Carl Surrey, ...	Herr Ackermann.
Lord Daremby, ...	Herr Flögel.
Wilton, Bedienter des Montroſe .	Herr Schultz.
Polly, Bediente der Miß Suffolk, .	Madame Henrici.
Ein Officier, ...	Herr Porſch der ältere;

Wache.
Bediente und andere Perſonen.

*) Der Verfaſſer O. F. Dierlcke (sic) ſtand bei dem Infanterie-Regiment v. Stutterheim in Königsberg und ließ das genannte Trauerſpiel 1774 daſelbſt im Druck erſcheinen. Die Spielenden Herr und Madame Ackermann ſind Karl Ackermann und ſeine Frau eine geborne Schuch.

Der Anfang der Handlung iſt mit Untergang der Sonne, und währet bis zum Anbruch des Tages.

Den Beſchluß macht: Das von unſerm Balletmeiſter Hrn. Voltolini verfertigtes großes pantomimiſches Ballet, betittelt: Die Maskerade.

Der Schauplatz iſt in der Schidlitz im weiſſen Pferde. Der Anfang iſt ganz zuverläßig mit dem Glockenſchlage 3 Uhr.

Die Perſon zahlet, wie bey Opern gebräuchlich, in den Logen 2 fl. 12 gr. Auf Parterre 1 fl. 18 gr. Auf dem zweyten Platz 24 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

Bey Comödien zahlen die Perſohn in den Logen 2 fl. Auf Parterre 1 fl. 12 gr. Auf dem zweyten Platz 18 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

NB. Eine aparte Loge koſtet 1 Ducat. Wer eine von die 2 Logen hinter einander, von beiden Seiten verlanget, muß Vormittage beſtellt werden, neben dem Fiſcher-Thor bekommt man zugleich den Schlüſſel dazu.

Vierte Abtheilung.

Begründung eines deutschen National-Theaters in der letzten Regierungszeit Friedrichs II.

Schauspiel- und Operndichter Jester. Theater-Directrice Caroline Schuch.

Mit dem siebenjährigen Kriege und mit dem Tode Gottscheds und Gellerts verliert Leipzig die bis dahin behauptete hohe Stelle in der Poesie. Der Ruf der Leipziger Bühne von Veltens Zeit herab war für immer dahin. Unter den deutschen Theatern erhebt sich dagegen Berlin zu namhaftem Ansehn und Hamburg bewahrt seit Ackermann's Zeit und noch lange nach Schröder's Tod den Ruhm einer echten Pflanzschule für die dramatische Kunst.

Die Classicität der Bühne, die Gottsched auf einem falschen Wege zu erstreben suchte, erkannte man in der Stiftung eines Nationaltheaters und in stehenden deutschen Schauspielergesellschaften. Immer unabweislicher sprach sich die Sehnsucht danach aus.

Für Hamburg trat ein Zwischenreich seit 1767 ein, zu glänzend, als daß man bei dem Anfang ein nahes Ende hätte befürchten sollen. Ekhof, Borchers und Böck, die Hensel, nachmalige Seyler, die Löwe und die Mecour wirkten zusammen auf dem neu eingerichteten Theater, das von drei Männern Seyler, Tillemann und Bubbers mit Aufopferung eines großen Vermögens in gediegener Pracht hergestellt war. Ackermann gab das Directorat auf und mit der stillen Betrübniß, daß es seinem Streben nicht möglich gewesen, gleichzeitig soviel ausgezeichnete Kräfte zu gewinnen, trat er in die Reihe der angestellten Schauspieler. Schröder, vor seinem Abschiede von der Hamburger Bühne, wohnte mit Erbauung der Probe der Eröffnungs-

vorſtellung bei und war entzückt von der mit Künſtlerſinn ausgeführten Decoration. Das Geſchick eines aus Frankreich verſchriebenen Maſchinenmeiſters verſprach den Forderungen an das Aeußerliche zu genügen und die von Löwe zu haltenden Vorleſungen die geiſtige Entwicklung der Künſtler zu fördern. Den am erſten Abend gehaltenen Prolog und Epilog hielt Leſſing des Druckes werth und er ſelbſt ſchrieb in wöchentlichen Nummern die unübertreffliche Dramaturgie. Wie ganz anders klingt in den erſten die Ankündigung des Unternehmens und in den letzten der Erfolg, der in eine Täuſchung ſich auflöſt! „Der ſüße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, iſt ſchon wieder verſchwunden.“ Meyer ſagt: die Entſtehung der Leſſingſchen Dramaturgie veranlaßt zu haben „iſt das einzige bleibende und unſterbliche Verdienſt der Unternehmung Seylers und Tillemanns.“ Sie dauerte nur zwei Jahre und nicht ein Jahr hatte ſie das Anſehn einer Muſterbühne. Kein deutſcher Dichter iſt durch ſie geweckt oder zu neuen Erzeugniſſen begeiſtert, das Talent keines mimiſchen Künſtlers iſt durch ſie zum glücklichen Durchbruch gekommen *). Das Repertoir iſt um nichts gewählter als das anderer Directoren. Das Ballet ſollte zur Ehre des guten Geſchmacks abgeſchafft werden, aber ſchon im erſten Jahr ließ man nicht allein Tänzer (und nicht die beſten), ſondern auch Luftſpringer auftreten. Nicht allein Ueberſetzungen, ſondern auch die mittelmäßigen Originalſtücke der Gottſched kamen zur Aufführung und daneben wurde „Patelin“ und „der Herzog Michel“ geſpielt. Eine der bedeutſamſten Erſcheinungen „Minna von Barnhelm“, in welcher Ackermann als Paul Werner glänzte, ward in zehn Wochen nur fünfmal gegeben, während dieſes Luſtſpiel in Berlin das Glück eines Schauſpieldirectors machte.

Ein Nationaltheater ſollte errichtet und der Principalſchaft ein Ende gemacht werden, weil dieſe nur zu lange „eine freie

*) Nicht erfüllte ſich das Wort des Prologs

Hier reift ——, ich weiſſag' es,
Ein zweiter Roscius und ein zweiter Sophokles.

Wenn die Schauſpielkunſt in Hamburg „ihr Athen“ fand, ſo verdankte ſie dies den Bemühungen Ackermanns und ſeiner Nachfolger, die Directoren und Schauſpieler zugleich waren.

Kunſt zu einem Handwerk herabgeſetzt?" Leſſing überſah es, daß ein Schauſpieler immer das Theater leitet, wenn er auch als Regiſſeur neben dem Director ſteht, denn er entſcheidet über Möglichkeit und Unmöglichkeit. Der Einſeitigkeit wird durch die doppelte Geſchäftsführung nur wenig vorgebaut und durch zwei Rechthaber wird der Künſtler in der Ausführung nur beirrt und gewinnt nicht an Freiheit. Mit ſtehenden Bühnen verhält es ſich oft wie mit ſtehenden Waſſern. Die Erfahrung lehrt, daß Principale entſchloſſener das Neue ergreifen und durchſetzen, als die Hoftheater, auf denen bei dem größeren ſzeniſchen Aufwand ein Fiasco als ein größerer Schaden erſcheint.

Das Streben nach einem Nationaltheater, das in Hamburg und Wien und überall erſtrebt, erſehnt und erſeufzt wurde, ging von verſchiedenen Wünſchen aus, indem man über den Begriff eines Nationaltheaters nicht im Klaren war. Einige waren der Meinung, es beſtehe darin, daß dem Herumziehen der Schauſpieler ein Ziel geſetzt und dem deutſchen Theater die Mittel gewährt würden, in einem beſtimmten Ort ſich eines beſtändigen Aufenthalts zu erfreuen. Die Nation, ſo wähnte man, könnte und würde ihre Künſtler ſchützen und ſie davor bewahren, ferner bettelnd umherzuwandern, wenn von obenher den franzöſiſchen Comödianten die Unterſtützung verſagt würde. Wenn man die Abſchiedsreden lieſt, durch welche die Schauſpieler ſich dem geneigten Andenken empfehlen, ſo findet man, daß meiſt derſelbe elegiſche Ton ſich durch alle hindurchzieht in Betrachtung ihres unſtäten Weilens und der mißlichen Ausſicht zur Erlangung des Bürgerthums. Die deutſche Schauſpielkunſt nannte man eine vogelfreie Kunſt. Man war überzeugt, daß ſie der ſchirmenden Großmuth der Fürſten ſich bald würdig erzeigen würde, wenn ſie der unſichern Stellung ſich enthoben ſähe. Als in Danzig ein Luſtſpiel der genannten Henſel aufgeführt wurde, die Mitglied der kgl. Großbritanniſchen Hofbühne in Hannover geworden, ſo brachte man auf einem Comödienzettel 1779 Worte aus einem von ihr geſprochenen, an die Königin von England gerichteten Prolog zur Kenntniß. „Ein ſo mächtiger Schutz, ſagte ſie, war unſerem Schauſpiele nöthig, um es aus dem Staube hervorzuziehn, aus dem es durch tauſend Vorurtheile ſeiner eignen Nation niedergedrückt noch lange ſein Haupt emporzuheben, vergebens würde verſucht haben, nöthig

um den herrschenden unpatriotischen Geschmack am Ausländischen patriotisch werden zu sehn. Zwar ist unsere Bühne noch nicht, was sie seyn könnte, allein bei dem fast allgemeinen Mangel an Aufmunterung würde es einem Wunder gleich kommen, wenn sie mehr wäre als sie ist. Wie sie aber so viel hat werden können, das verdient Bewunderung." Beim Grabe einer in Königsberg verstorbenen Schauspielerin werden die Freunde um ein Thränenopfer gebeten,

was wär
Der armen Schauspielkunst wohl sonsten zur Belohnung,
Die in Teutonien ohne eigne Wohnung
Herumzieht!

In einem in Königsberg verfaßten Lobgedicht auf zwei Darsteller in einer Operette, wird der Wunsch ausgesprochen, daß Andere in gleicher Vollendung sich ihnen anschließen mögten

Und dieser Wunsch, wann geht er in Erfüllung?
Wann, Schauspielkunst, dich deutscher Boden nährt,
Die Wanderschaft verbeut und Unterstützung
Der Patriot gewährt.

Viele fanden den Begriff Nationaltheater darin, daß von der Bühne her das Große der heimatlichen Geschichte verkündigt und begeisternde Liebe für das Vaterland geweckt werden sollte. In dieser Absicht wollte J. E. Schlegel einen „Otto von Wittelsbach" schreiben, nachdem er durch seinen „Herrmann" sich Beifall erworben. Babo's „Otto von Wittelsbach", und Törring's „Agnes Bernauerin" so wie dessen „Caspar Törringer" erschienen in Bayern, um in engerem Kreise die Zuschauer zum Patriotismus anzufachen. Diese Trauerspiele wurden aber an allen Orten mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen und würden es seyn, wenn auch die Szene der interessanten Handlung England und Frankreich gewesen wäre. Das für deutsche Gesinnung Erweckliche in diesen Stücken gab nicht die Entscheidung, denn Klopstocks Hermanns-Trilogie, die Kaiserdramen aus der hohenstaufenschen Dynastie, von verschiedenen Dichtern uns vorgeführt, haben auf dem Theater nicht Platz gegriffen. Shakspears vaterländische Tragödien haben bei den Deutschen nicht geringere Geltung, wenn auch Geschichte und Local sie mehr für Engländer

eignet und bei dieſen ſteht der „Lear" nicht höher als der „Hamlet," wenn jener auch ein engliſcher König iſt. Selbſt ein conventionell gehaltenes Luſtſpiel widerſtrebt darum nicht, wie manche Beiſpiele darthun, der Verpflanzung auf fremde Bühnen *).

Den Namen eines deutſchen Nationaltheaters erwirbt ſich die Bühne, die die Werke deutſcher Dramatiker zur Darſtellung bringt und von dem Einfluß fremdländiſcher Bühne ſich frei zu machen ſtrebt. Wie Calderon's „Leben ein Traum" ein charakteriſtiſch ſpaniſches Stück iſt, wenn es auch in Polen ſpielt, ſo kann der deutſche Geiſt auch in den Reden wehn, die der Dichter engliſchen und franzöſiſchen Helden in den Mund legt.

Zu dem, was mit Recht Nationalbühne heißen kann, ſehen wir im früheren Abſchnitt nur das Vorbereitende, in dieſem das glücklich Durchdringende und im künftigen das mit Meiſterſchaft Ausgeführte.

Der Kampf zur Veredlung der theatraliſchen Genüſſe wurde mit Kraft und Begeiſterung gekämpft. Ein Pfand des damals Errungenen hat ſich indeß auf unſrer Bühne nicht erhalten. Seit mehr als fünfzig Jahren mag „Miß Sara Sampſon" nicht mehr gegeben ſeyn und keine der Nachbildungen, keines der älteren Stücke Leſſings. Die Schauſpiele von Weiße, die unſere Vorfahren mit Bewunderung erfüllten, ſind dem jetzigen Geſchlecht nicht mehr dem Namen nach bekannt. Die Weiße-Hillerſchen Operetten ſind nur als Curioſitäten den Freunden der Geſchichte der Muſik hie und da noch vorgeführt. Die Melodien, die einſt an allen Orten, in allen Kreiſen, wie Weber's Jungfernkranz geſungen wurden, ſind bis auf den Nachhall als verklungen anzuſehn. Dagegen ſind die theatraliſchen Erzeugniſſe, die unmittelbar auf dieſe folgten, einem großen Theil nach noch nicht zurückgeſtellt. Wie „Minna von Barnhelm" ſind Bretzner's „Räuſchchen", Iffland's „Jäger" noch nicht aus dem Repertoir geſtrichen, wie

*) Das Luſtſpiel „die Schachmachine", das Beck nach dem Engliſchen bearbeitete, gehört zu den älteſten, die ſich auf der Bühne behaupten, was um ſo mehr zu verwundern iſt, da nicht der zehnte Theil der Zuſchauer weiß, was es mit der Schachmaſchine, die dem Stück den Namen gab, für ein Bewenden hatte.

ſehr auch die in ihnen geſchilderten Sitten von den unſrigen abweichen. „Der Doctor und Apotheker" von Stephanie und v. Dittersdorf gefällt noch jetzt. Alle dieſe kernhaften Rokoko-Poeſien gewinnen noch mehr, wenn man ſie im alten Coſtüm erſcheinen läßt und ſie nicht, wie das eine Zeitlang üblich war, durch theilweiſe Moderniſirungen verzwittert. Daß ſie länger in Achtung blieben, haben wir uns nicht dadurch zu erklären, daß ſie jünger ſind als die vorhin genannten, ſondern dadurch, daß ſie als deutſche Erfindungen auf dem deutſchen Bretterboden mehr Haltung gewonnen. Nur das Eigenthümliche und das Selbſtgeſchaffene, wie die Jugendwerke Goethe's und Schiller's, beſtehn, während das Fremde mit dem Modegeſchmack wechſelt. Die viel bewunderten Uebertragungen und Bearbeitungen nach Mercier und Sedaine, nach Goldoni und Gozzi, nach Cumberland *) und Colman ſind beinahe vollſtändig gewichen. Nicht weniger die meiſt ohne Kenntniß des Engliſchen nach proſaiſchen Ueberſetzungen zurechtgemachten Shakſpeariana **).

Man wäre verſucht, eine Einwirkung der Leſſingſchen Dramaturgie auch auf die ſpäteren Theaterverhältniſſe in Hamburg anzunehmen, wenn die Darſtellung der Schakſpearſchen Tragödien mit dem „Hamlet" zuerſt in Hamburg den Durchbruch erfahren hätte. Allein „Hamlet" wurde drei Jahre früher ſchon in Wien gegeben, dem „Macbeth" vorher gegangen war ***). Nachdem „Hamlet" in Hamburg 1776 und Berlin 1777 die Szene verherrlicht hatte, wurde er in Königsberg und Danzig ſofort gegeben †). Im J. 1782 bezeichnet ein Königsberger Theater-

*) Cumberlands „Jude", wird uns nur noch durch Gaſtſpieler in Erinnerung gebracht.

**) „Gasner der Zweite" nach „Zähmung der Widerſpenſtigen" von Schink, „Die Quälgeiſter" nach „Viel Lärm um nichts" von Beck. „Hannibal von Donnersmark" nach den „luſtigen Weibern von Windſor" von Brömel, das „Teſtament" nach dem „Londner Verſchwender" von Schröder u. ſ. w.

***) Almanach des Theaters in Wien 1774. Das Kärnthner Theater machte den Anfang, dem das kaiſerliche, das Burgtheater, erſt nach einem halben Jahr folgte.

†) Als Hamann im Engliſchen Herdern unterrichtete, ſo fing er mit ihm den „Hamlet" zu leſen an und der Eindruck war bei dieſem ſo mächtig, daß er ſeitdem unter allen dramatiſchen Dichtern Shakſpearen am höchſten hielt. Herders ſämmtliche Werke. XX. S. 70.

recenſent das Trauerſpiel als „ein Lieblingsſtück des Publikums", ſo daß er zur Empfehlung nichts hinzuzufügen brauche, ſelbſt wenn der Dichter weniger bekannt und berühmt wäre*). Nach „Hamlet" erſchien „der Kaufmann von Venedig" auf der Bühne, in Hamburg 1777, in Danzig 1780, nach dieſem „Lear", in Hamburg 1778, in Danzig 1781 nach dieſem „Macbeth" (in verſchiedenen Ueberſetzungen) in Berlin 1778, in Danzig 1781.

Leſſing ſprach mit Betrübniß aus: die Wielandſche Ueberſetzung „iſt kaum fertig geworden und niemand bekümmert ſich mehr darum." Er erlebte es aber noch, daß der Erfolg ihn eines Andern belehrte. Nicht anders als Fauſt und Don Juan wurde „Hamlet" populär. In Deutſchland wurden Tarokkarten gefertigt, deren Bilder Szenen aus „Hamlet" waren. Brockmann in Hamburg und Berlin ſtellte den Typus des Hamlet für alle Schauſpieler feſt. Hier und dort wetteiferten Plaſtiker, Zeichner, Kupferſtecher und Stempelſchneider um die Ehre, ſeine Geſtalt zu verewigen. Im Dezember 1777 ſtellte Brockmann zwölf Mal den Hamlet mit der allgemeinſten Bewunderung dar und wurde durch Hervorruf und durch Empfang einer auf ihn geſchlagenen Medaille belohnt, eine Auszeichnung, die vor ihm keinem Bühnenkünſtler zu Theil geworden**). Im deutſchen Stück legte Schröder die Wielandſche Ueberſetzung zu Grunde und Ekhof ſtellte den Geiſt dar***). Nur damit die Aufführung des „Hamlet"

*) (Mohr) Königsbergſches Theaterjournal. 1782. S. 119. Ueber die Zeit, in der die Stücke in Danzig und Königsberg erſchienen ſind, kann nur nach Comödienzetteln und Recenſionen geurtheilt werden, jene ſind aber nicht vollſtändig vorhanden und dieſe enthalten ſo vereinzelte Nachrichten, daß ein Früher oft anzunehmen, wenn auch nicht nachzuweiſen iſt. Selbſt die Angabe des erſten Mals iſt auf Comödienzetteln trüglich. Die Sammlung der mir vorliegenden Comödienzettel von Danzig heben mit 1771 an, von welchem Jahre ab Plümicke das Verzeichniß der auf der Kochſchen und Döbbelinſchen Bühne zu Berlin erſchienenen Stücke giebt. Die Schauſpiele „Othello", „Maaß für Maaß", „Heinrich IV." „Richard II.", die in Berlin und Hamburg 1775 – 1778 dargeſtellt wurden, ſcheinen nicht zu uns herüber gekommen zu ſeyn.

**) Bei Plümicke S. 292. In (Bertrams) Litteratur- und Theater-Zeitung 1778. I. S. 6. lieſt man, daß der Gaſtſpieler ſich in Berlin dreißig Mal in der Glanzrolle gezeigt habe.

***) Meyer Schröder I. S. 290.

würdig vor ſich gehn konnte, wurde das Theater in Lübeck 1778 erweitert und umgeſtaltet. Als eine Wirkung der Shakſpearſchen Stücke ſah man es an, daß in Leipzig der Geſchmack an der Operette, die über das franzöſiſche Tragödienthum den Stab gebrochen, wieder ſank. In Danzig wurde „Hamlet" bei erhöhten Preiſen gegeben. Auf dem Comödienzettel leſen wir: „Schon lange erwartet das Publikum die Vorſtellung des Hamlet."

Durch die bühnengemäße Zuſchneidung, die nach der jedesmaligen Geſchmacksrichtung zu verſchiedener Zeit eine verſchiedene ſeyn muß, hatten die Shakſpearſchen Tragödien viel zu leiden. Man gab ihnen ein verſöhnendes Ende, um einen Theil der Leichenſchau dem Publikum zu erſparen, oder man ließ den Tyrannen ſeinen Uebelthaten gemäß ſchaurig enden, um auch das poetiſche Erkenntniß mit dem Schlußſatz „wie recht iſt von Rechtswegen" zu verſehn. In „Lear" wird die Art, wie ſich der Alte mit den Töchtern abgefunden, nur erzählt und das motivreiche Vorſpiel in eine leicht überſchlagene Vorrede geſchoben, im „Hamlet" ſtrich man Anfangs die Todtengräberſzene *) als ein ſtörendes Zwiſchenſpiel, in „Macbeth" ſogar die Hexenſzenen. „Macbeth" glaubte man dagegen intreſſanter zuzuſtutzen durch Einſchaltung einer Liebesgeſchichte. Vielleicht war es der Vergleich zwiſchen der Bearbeitung dieſer Tragödie von dem jüngern Stephanie und der von Bürger, die den Profeſſor Pörſchke in Königsberg beſtimmte, ſeine Anſicht über die urſprüngliche Vollkommenheit (abgeſehn von allen Commentatoren) niederzuſchreiben **). Sie iſt beachtungswerth und darf hier als eine Stimme, die bei uns wahrſcheinlich ſchon im verwichnen Jahrhundert laut wurde, um ſo weniger übergangen werden.

„Vielleicht findet man, ſagt er, in keinem Gedichte mehr als hier, daß wahre Dichterſchönheit bloß in der Form enthalten ſey." Unter Form aber verſteht er die poetiſche Ausbildung der Charakter, die „urſprünglich gemeine Weſen" ſeyn und zu großen und

*) Hier theilte man Garrick's Anſicht.

**) Ueber Shakſpeare's Macbeth. Königsberg 1801. Der Verf. widmet ſein Buch einem Manne, der einſt ſeine Erklärungen angehört, wahrſcheinlich einem ehemaligen Univerſitäts-Schüler.

erschütternden Gestalten erhoben werden. „An sich war Macbeth ein Mensch, wie wir alle Tage sind.“ In Stephanie's Bearbeitung fehlen die Hexen (darum aber nicht übersinnliche Erscheinungen, wie der Geist des erschlagenen Königs Duncan); nach Pörschke liegt darin eine treffende Wahrheit, wie Einer, der im blutigen Kriegshandwerk sich abmüht, für böse Eingebungen leicht empfänglich ist. „Shakspeare belebt um sich die ganze Natur; bald ist sie ihm im Bunde mit dem guten, bald mit dem bösen Willen.“ Die erste Szene ist ein Blick in die Wüste, in der die Stoffe zu der künftigen Welt vorgebildet werden. Die Hexen sagen „Schön ist häßlich, häßlich schön!“ dies ist der Refrain der graunhaften Ballade. Das empfindet Macbeth und sein erstes Wort ist:

Solch häßlich schönen Tag erlebt' ich nie.

Alles in der Rede der Hexen wird als bedeutungsvoll erklärt, das Morden schmutziger Thiere, der Vorsatz, einen Mann um des verhaßten Weibes willen zu verderben, der abgeschnittene Daumen eines Verunglückten *). Duncan tritt in Macbeths Schloß. Mit rührender Freundlichkeit ladet das Schloß ein, „dieses (lügenhafte) Bild der Gastfreundschaft und Sicherheit. So lächelt die Natur, so schweiget Meer und Luft vor dem Ausbruch des Orkans oder des Erdbebens.“ „Sobald Lady Macbeth den Gipfel ihrer Bosheit betreten hatte, so stand sie still, da Macbeth noch immer fortschritt. Er ist durch seinen Meuchelmord groß geworden.“

Zerstückt ist nur die Schlange, nicht getödtet:
Ganz steht sie auf, und unser armer Grimm
Bleibt in Gefahr vor ihrem frühern Zahn.

Der Königsmörder wird zum tückischen, blutigen Tyrannen. „Mußte er von der Hand des edelsten Mannes fallen im Heldenkampfe mit den Waffen in der Hand? Auch Lady Macbeth, ohne die nie Duncan ermordet, nie der Fluch über das Königreich ge-

*) Kröte die im kalten Stein
Tag und Nächte dreißig ein (ein und dreißig)
Schwitzte Gift im Schlafe aus.

„Wer erkennt nicht in der Kröte die böse Natur Macbeths, die auch vielleicht eben so viele Jahre in der Finsterniß seines Wesens mit der vollen Fähigkeit zu Verbrechen geschlummert hatte?“

kommen wäre, ſtarb wie viele ſchuldloſe Weiber. Die Humanität wird unſre Frage beantworten und unſre Zweifel löſen.“ Dieſe verabſcheuet bei Vertilgung des Frevlers „fruchtloſe, die Menſchheit ſchändende Martern. Was für Anſprüche auf Humanität dürfte wohl jene Veranſtaltung (nämlich in Stephanie's Bearbeitung) machen, wodurch Lady Macbeth in den Flammen ihres Schloſſes umkommen mußte.“ Aber „mußte Macduff den abgeſchlagenen Kopf auf das Theater bringen? Unſerm Gerechtigkeitsgefühle wäre es zu wenig geweſen, von Macbeths Beſtrafung nur zu hören. Eine doch nur in unſerer Einbildungskraft beſtehende, für den Getödteten gleichgültige Vergrößerung der Strafe.“

Im Jahr 1781 „als ein neues, hier nie geſehenes Trauerſpiel“ wurde „Macbeth“ in Danzig aufgeführt. Shakſpear iſt auf dem Titel genannt, aber nicht Stephanie. Der König Duncan tritt nicht auf, ſondern der Geiſt des bereits erſchlagenen. Macduffs Gattin iſt zu einer liebreizenden Tochter Gonerill geworden. Das zärtliche Verhältniß zwiſchen ihr und Fleance wird durch die Dazwiſchenkunft Macbeths geſtört, der auch für die Schöne empfindet. Demnach iſt es billig, daß dieſer von der Hand der Gattin ſtirbt, die aber nicht den Ungetreuen ſtrafen will, ſondern im wüſten Traum des Somnambulismus ihn umbringt*). Nach den auf dem Komödienzettel angegebenen Decorationen in den einzelnen Akten ſpielt die letzte Scene im Schloß, „welches zuletzt, da es von den Feinden angezündet worden, nach und nach einſtürzt.“

Als 1777 Schröder in Hannover eine Reihe von Vorſtellungen gab, forderte er Bürgern auf, die Hexenſeenen zu verdeutſchen, da er mit ihnen den „Macbeth“ zur Darſtellung bringen wollte. Dieſer ging darauf ein, fühlte aber bald den Drang, weil die Wieland-Eſchenburgſche Ueberſetzung ihm nicht genügte, das Trauerſpiel in einer neuen Schrödern zu übergeben, zum Theil nach den von ihm ſelbſt vorgeſchlagenen Veränderungen.

*) Das Ungereimte empfand man ſchon damals. Gomperz in ſeinen „Kritiſchen Bemerkungen“ über die Schuchiſchen Vorſtellungen in Danzig 1781 ſagt: „Wer Shakſpears Macbeth aus der Stephanieſchen Umarbeitung lernen wollte, der würde die vortreffliche Statue der Mediceiſchen Venus nach einer ungerathenen Gypsform beurtheilen.“

Während er daran arbeitete, war, „ſo mancher liebe andere Macbeth erſchienen" und Bürger meinte, daß man auf ſeinen, der 1784 herauskam, nicht Rückſicht nehmen würde*). In Hamburg fand die erſte Aufführung 1799 ſtatt mit den von Bürger nachgedichteten Hexenchören, die in Handſchrift in die Hände ſeiner Freunde kamen. Bürger verlangte, daß ſie „nicht nach Willkühr von ſchlechter Declamation gerabebrecht, ſondern wie muſikaliſche Recitative nach Noten gegeben" würden. Der ſeit 1778 bei dem Schröderſchen Theater angeſtellte Componiſt Stegmann hatte ſie glücklich geſetzt und ſeine Muſik hatte den Vorzug des Fließenden und Singbaren vor der genialeren eines Reichardt voraus*).

Pörſchke ſchrieb einen Anhang zum dramaturgiſchen Werklein über Bürgers Macbeth und zeigt, wie alle Abweichungen nur aus mangelhaftem Verſtändniß des Originals entſprungen ſeyn und fügte hinzu: „ſoviel Gerechtigkeit wenigſtens ſollten wir doch dem Shakſpeare erweiſen, zu glauben, er habe nie ganz blind verfahren." Er tadelt auch die verdeutſchten Hexenreime, weil der Ueberſetzer „wie auf einem Triumphwagen zu erſcheinen gedachte."

In Danzig wurde 1781 zuerſt „Macbeth" in der Stephaniſchen Umgeſtaltung gegeben und 1796 als „ein hier noch nicht gegebenes hiſtoriſches Schauſpiel" in der Bürgerſchen. Auch hier wurden die Hexenſzenen geſungen, denn an der Kaſſe waren die Chöre der Hexen käuflich. Von Bürgers Ueberſetzung war man hie und da abgewichen, wie dies nicht nur das Perſonenverzeichniß, ſondern die letzte Dekoration darthut. Pörſchke rügt es bei Bürger, daß der Hauptheld auf dem Theater ſtirbt und auf „rollenden Wogen ſich in die Hölle herabgezogen fühlt." Er würde noch unzufriedener geweſen ſeyn mit der Beibehaltung des Stephanieſchen Effektſchluſſes, denn auf dem Komödienzettel leſen wir: „der fünfte Akt ſchließt ſich mit dem Einſtürzen des königlichen Saals auf Macbeths Schloß." Wie Stephanie hielt es irriger Weiſe auch Bürger für gut, den König Duncan den

*) Bürgers ſämmtl. Schriften von Reinhard. Bd. IV. S. 237. Nachdem Stephanie d. j. den Macbeth 1774 herausgegeben, machten ſich bald darauf an das Trauerſpiel Wernicke, Fiſcher, Wagner.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 317.

Zuſchauern zu entziehn, deſſen Ermordung um ſo tiefer erſchüttert, als er auf der Szene durch Gnadenbezeigung den argvollen Feldherrn ſich zum Dank verpflichtet.

Leſſing mochte wohl die Hoffnung hegen, daß, nachdem ſich Shakſpear in der Gunſt des Theaterpublikums Bahn gebrochen, auch ſeinen Trauerſpielen die verdiente Anerkennung werde zu Theil werden. Dem war aber vorerſt nicht ſo. Es giebt eine Anerkennung, die als ehrfurchtsvolle Scheu ſich offenbart, die aber darum ihre fruchtbare Wirkung nicht verfehlt, ob ſie auch ſelbſt zurücktritt.

Der Director Koch eröffnete in Berlin 1771 ſeine Bühne mit „Sara Sampſon" und dieſes Stück erhielt ſich noch in der Gunſt des Publikums, als 1772 „Emilia Galotti" erſchien.

Ein ſo großer Unterſchied, als zwiſchen Leſſings dramatiſchen Studentenarbeiten und „Miß Sara Sampſon" iſt zwiſchen ihr und „Emilia Galotti" und endlich zwiſchen dieſem Trauerſpiel und „Nathan dem Weiſen" wahrzunehmen. Bei den Genien giebt es kein ſchrittweiſes Vorrücken zu dem Ziel und ſo auch nicht zu dem, das der Dichter ſich geſteckt hatte, zu der Verkörperung philoſophiſcher Begriffe, die in lebensvollen Beiſpielen auf der Bühne vor Augen geſtellt werden ſollten. Der Verfaſſer der „Emilia Galotti" wurde der deutſche Schakſpear genannt. „Wenn wahr ſo viel heißt als Shakſpear, ſo mag es ſeyn. Man nenne mir ein Stück, das ſo viel Mitleid, ſchreckenvolle Erwartung, Verachtung, Abſcheu, Zuneigung, Gewogenheit darbietet, ſo warmen Antheil vom Anfang bis zu Ende zu nehmen zwingt, als dies, und es ſoll mir auch ſhakſpeariſch heißen" *). Man zweifelte und irrte nicht, daß die Emilie, die einer Desdemona und Julia an die Seite geſtellt werden könne, zur Erfindung ähnlicher Trauerſpiele begeiſtern müſſe. Ohne der Originalität im Fernſten zu nahe treten zu wollen, erinnerte man hie und da Anklänge an Früheres entdeckt zu haben und rühmte beſonders die größte Einfalt in dem beneidenswürdigſten Reichthum. „Wer kann, wie Leſſing, ſo unwillkührtich willkührlich ſprechen laſſen, als ſeine verſchiedenen Perſonen", man bewunderte die Abweiſung alles Un-

*) (Schmid) Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti. Leipzig 1773.

natürlichen *) in der ganzen Oeconomie und bemerkte, daß die rechte Oeconomie ſich auch in der wörtlichen Bedeutung bewähre, denn „wie in der Minna von Barnhelm der Gaſtwirth den Zuſchauer in das Gaſthausleben, ſo führe ihn in der Emilia Galotti der Maler in das fürſtliche Cabinet ein.“ Leſſing erkannte das Untheatraliſche männlicher Charaktere, die ein weiblich leidendes Weſen darthun, wie in der „Sara“ ſowohl Sampſon als Waitwell. In der „Emilia“ ließ er dagegen in Orſina ein Weib mit männlich philoſophiſchem Geiſt auftreten, in jeder Art größer als die Marwood. Nach einem Recenſenten in Danzig verbindet Leſſing in dem Trauerſpiel „franzöſiſchen, engliſchen und athenienſiſchen Geſchmack. Das Zärtliche und Religiöſe der Franzoſen iſt in der Emilia vereinigt, das ſhakſpeariſche iſt in der Orſina zu erkennen, und was hätte ein athenienſiſches und römiſches Parterre zum Stoicismus des Odoardo geſagt?“ **). „Emilia Galotti“ wird als ein Stück erkannt, das für die Darſtellung berechnet ſey, während „Ugolino“ und „die Hermannsſchlacht“ nur von Kunſtrichtern geleſen würde.

Allein der Erwartung entſprach im Anfange keineswegs der Beifall des Publikums. In Berlin wurde „Emilia Galotti“ im J. 1772 nur neunmal gegeben. In Dresden hatte das Trauerſpiel 60 Zuſchauer, während Möller's Spektakelſtück „Waltron“ 500 verſammelte. In einem Prolog auf der Döbbelinſchen Bühne hieß es:

Auch Leſſings Conti geht nach Brot.

Obgleich ſonſt die große Menge gern die Götter der Erde von ihrer Glorie entkleidet ſieht, ſo hielt ſie ſich diesmal fern und nur die Vornehmen und Kunſtkenner rühmten das Feſtgeſchenk, das der tragiſchen Muſe geworden. Leſſing war außer ſich, als Döbbelin das Trauerſpiel 1772 zum Geburtstage der Schweſter Friedrichs des Großen gab. Sie nahm es gut auf und veranlaßte die öftere Wiederholung ***). Der Erbprinz Carl Wilhelm Ferdinand, ein beſonderer Freund der franzöſiſchen Lite-

*) Wenn nicht Unnatürliches, ſo weiſt Unwahrſcheinliches Schröder dem Dichter nach. Meyer Schröder I. S. 232.

**) Gomperz 1775.

***) Meyer Schröder I. S. 233.

ratur, fühlte ſich gedrungen, dem Dichter ſeine Anerkennung ſchriftlich zu äußern. Ebert ſchrieb an ihn in freudetrunkenem Entzücken. Wieland's überſtrömendes Lob klang dem beſcheidenen Dichter faſt wie Ironie. Man verlangte eine Fortſetzung der Emilia und Leſſing verſprach, eine ſolche der Hamburgſchen Bühne zu liefern *). Auf Privatbühnen wurde „Emilia Galotti" dargeſtellt und in Celle ließ ſie ſogar ein Rector lateiniſch von den Schülern ſpielen **). Auf der großen Bühne gefiel das Stück nicht allgemein, weil man es für zu gelehrt halten mogte und weil man in ihm die anziehende Sentimentalität der „Miß Sara Sampſon" vermißte.— Das leicht Bewegliche in der „Minna von Barnhelm" hatte ſich ſchneller Bahn gebrochen. Wie auf den Schilderungen Dürer's und Cranachs erſchien der Soldat ſonſt als das böſe Princip auf der Bühne, als Raufbold oder mindeſtens als Bramarbas. Die Eroberer Schleſiens, beſonders bei der unblutigen Einnahme Breslaus, drangen ſo leicht wie in die Mauern, durch ihre Liebenswürdigkeit auch in alle Herzen ein. „Sobald die Garde in die Stadt rückte, erzählt ein Berichterſtatter, waren die Damen aller Stände bezaubert. Nie habe ich einen ſolchen Enthuſiasmus geſehn" ***). Durch ein Soldatenſtück wurde die neue Anſicht der Dinge den Bewunderern Friedrichs des Großen in weiten Kreiſen eröffnet und bei allen die lebhafteſte Theilnahme geweckt. Das Luſtſpiel Minna, ſagt Goethe, „war die wahrſte Ausgeburt des ſiebenjährigen Krieges von vollkommen norddeutſchem Nationalgehalt, die erſte aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von ſpezifiſch temporairem Gehalt, die deßwegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that." „Minna von Barnhelm", 1763 gedichtet, erſchien erſt 1767 im Druck. Auf der Szene machte ſie nirgend ein größeres Glück als in Berlin. Döbbelin hatte ſich vergeblich bemüht, die Vorliebe für die Vorſtellnngen der franzöſiſchen Komödianten zu ſchwächen zuerſt durch erſchütternde Trauerſpiele, er verſuchte es mit

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1780. S. 768. Eine Fortſetzung erſchien erſt 1816 in der „Orſina" vom Freih. G. A. v. Seckendorff.

**) Er hieß J. H. Steffens und gab Emilia Galotti progymnasmatis loco latine reddita 1778 heraus.

***) Bielfeld Friedrich der Große und ſein Hof. Breslau. 1838. II. S. 9.

der Operette — aber es wäre ihm nicht gelungen, wenn nicht das Soldatenſtück ihm die Gunſt des Publikums erobert hätte. Er ſpielte es 1768 neunzehn Mal in 22 Tagen und bedauerte wegen der beſtimmten Abreiſe nicht noch einmal ſoviel Vorſtellungen geben zu können *). Das Vorurtheil gegen deutſche Stücke wurde in Berlin endlich gehoben, was Bielfeld früher vergeblich erſtrebt hatte, der, nachdem ſein Luſtſpiel „Die Beſchwerlichkeiten des Hofes" viermal hinter einander von Schönemann aufgeführt war, daſſelbe ins Franzöſiſche überſetzte, um den Großen darzuthun, daß es auch gute deutſche Stücke geben könne **). Das recitirende deutſche Schauſpiel griff in Berlin ſichern Platz erſt 1768 durch „Minna von Barnhelm." Nicht der Dichter ſelbſt, ſondern ein andrer dramatiſcher Schriftſteller Großmann 1772 lieferte eine franzöſiſche Ueberſetzung und ſechs Jahre ſpäter erſchien die Minna engliſch auf der Bühne in London. Unter der großen Zahl von Nachahmungen gefielen am meiſten „Die abgedankten Offiziere" von dem jüngern Stephanie, wenn man ihm auch nachwies, daß Perſonen und Situationen wie die ehrliche Haut von Bedienten, das Reiſen des Fräuleins dahin, wo ſie ihren militairiſchen Liebhaber zu finden hofft, nur Leſſingen abgeborgt ſey. E. T. W. Hoffmann ſprach ſich in Betreff der Soldatenſtücke alſo aus: „da findet ſich, daß alle zuſammen uns vom Weſen des Soldatenſtandes nichts lehren, was wir nicht ſchon aus den Leſſingſchen Stücken wüßten" ***). „Minna von Barnhelm" wurde durch die Döbbeliniſche Geſellſchaft nach Königsberg 1769 verpflanzt, dagegen gab die Schuchiſche Geſellſchaft 1772 zuerſt in Danzig „Emilia Galotti" †), in der Stänzel den Odoardo (eine Glanzrolle Ekhofs) übernahm.

*) Plümicke S. 262. In K. G. Leſſing Leſſings Leben 1. S. 237: „Kaum wird vor Leſſings Minna ein deutſches Luſtſpiel zu finden ſeyn, wo ſie (Soldaten) anders (als lächerlich und verächtlich) geſchildert worden wären." Um ſo auffallender iſt es, daß gegen die Aufführung des Luſtſpiels „Schwierigkeiten in Berlin" erhoben wurden.

**) Danzel S. 162.

***) Funk (Kunze) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmanns und Wetzels Leipzig 1836.

†) In demſelben Jahr wurde ſie zuerſt in Berlin und Hamburg aufgeführt.

Nach Erſcheinung der „Emilia Galotti" ſind als die beachtungswertheſten Nachahmungen der Leſſingſchen Tragödien diejenigen anzuerkennen, die in Folge eines in Hamburg ausgeſetzten Preiſes dorthin geliefert wurden. Mit Beifall wurden ſie auf alle Bühnen aufgenommen und die erſten Schauſpieler fanden in ihnen dankbare Rollen. Bode, der Ueberſetzer gern geſehener Stücke „der eiferſüchtigen Ehefrau" nach Colman, „des Weſtindiers" nach Cumberland, veranlaßte Schrödern zur Bereicherung des Repertoirs eine Preisbewerbung zu eröffnen. Im Februar 1775 machte Schröder bekannt, daß er für den ſechsmonatlichen ausſchließlichen Beſitz eines angenommenen größern Original-Schauſpiels 20 Louisd'or ausſetze *). Daſſelbe dürfe nichts Unſittliches enthalten, keinen großen Aufwand zur Aufführung erheiſchen und müſſe in Proſa geſchrieben ſeyn.— Den Dichtern ſoll in der Wahl des Gegenſtandes volle Freiheit gelaſſen und ihnen nicht die Aufgabe geſtellt ſeyn, wie oft wiederholt iſt, einen Brudermord darzuſtellen. Man nimmt es für ein zufälliges Zuſammentreffen, daß in den drei eingeſandten Trauerſpielen ein Brudermord behandelt iſt, in Klingers „Zwillingen", in Leiſewitz' „Julius von Tarent" **) (jenem Stück ward der Preis zuerkannt, der dieſem gebührte) und in den „unglücklichen Brüdern" ***). Auch in einem vierten Stück, durch das ſein Verfaſſer ſich um den Preis bewerben wollte, finden wir daſſelbe. Und nicht kann „Galora von Venedig" von. T. B. Berger eins ſeyn mit „den unglücklichen Brüdern", denn einmal würde dieſer Name nicht paſſen und dann trifft die Ausſtellung der Preisrichter, daß es zu leer an Handluug ſey, nicht zu, da es gegentheils an Ueberladung leidet. Ein Danziger Theaterrecenſent Gomperz ſagt 1781: „Dies Stück wetteiferte mit Julius von Tarent und den Zwillingen um den Hamburger Preis." Wenn dieſe Notiz ſich auch nirgend weiter vorfinden mag, wenn in dem Abdruck des Trauerſpiels vom J. 1778 die Vorrede daran nicht erinnert, (wer

*) Meyer Schröder I. 275.

**) Nach einem Brief von Voß arbeitete Leiſewitz ſchon 1774 an einem Trauerſpiel und, man nimmt an, am „Julius von Tarent." In „Klingers Werken" Bd. 1. findet man die eben ſo auffallende Nachricht, es ſeyen „die Zwillinge" nach der erſten Ausgabe von 1774 von neuem durchgeſehn.

***) Sämmtliche Schriften von Leiſewitz, Vorrede S. XVIII.

mag ohne Noth unangenehme Erfahrungen veröffentlichen?) sondern nur gemeldet wird, daß der Verfaſſer „ſchon vor einigen Jahren" das nun in veränderter Geſtalt erſcheinende geſchrieben hatte, ſo dürfte dennoch jene Angabe Glauben verdienen. — Ob auch „die Galora von Venedig" weit hinter den beiden andern Preisſtücken zurückbleibt, ſo fand ſie doch Beifall und Verbreitung. Weitläuftig wurde ſie vom Theologen Pleſſing in Königsberg (nachmaligem Profeſſor in Duisburg) in der Kanterſchen Zeitung *) 1780 beurtheilt und alle Fehler in ihr aufgedeckt. Nicht allein wird uns in dem Trauerſpiel, deſſen Stoff aus der Geſchichte der Mediceer genommen iſt, ein Brudermord vorgeführt, ſondern wir ſehen hier auch, daß eine Mutter die Tochter, ein Vater (Cosmus I.) den Sohn erſticht. Wenn man im „Julius von Tarent" nicht den Nachahmer Leſſings verkennt, ſo noch weniger in „Galora von Venedig." Die Banditen und gedungenen Meuchelmörder ſind treu nachgezeichnet. Wie bei Leſſing der Vater, empfängt hier die Mutter den Dolch, ſie verbirgt ihn, um dann in zärtlicher Umarmung die unglückliche Tochter zu tödten. In Berlin wurde „Julius von Tarent" 1776 und „Galora von Venedig" 1779 gegeben, in Hamburg „die Zwillinge" 1775, „Julius" 1777 und „Galora" 1780. Schröder ſpielte in „den Zwillingen" den Begleiter des jungen Guelpho, den melancholiſchen Grimaldi, im „Julius von Tarent" den Vater der feindlichen Brüder. Der tanzkundige Künſtler fand es hier für nöthig, ſich im Gange zu der Rolle eigens einzuüben.

In Danzig wurden „die Zwillinge" 1781 gegeben, „Galora von Venedig" 1782 und „Julius von Tarent" 1784 und zwar als „ein neues Trauerſpiel". Die Namen der Verfaſſer Klinger und Leiſewitz ſind nicht auf dem Comödienzettel genannt **).

Als einen Ebenbürtigen Leſſings ſah man Engel an. Auch ſeine Stücke haben Beifall gefunden, aber nur durch ſeine „Mi-

*) Königsbergiſche Gelehrte und Politiſche Zeitung. 1780. S. 61. Es wird beſonders getadelt, daß die Hauptperſon ſchon im dritten Akt ſtirbt und folglich die Heldin des Titels dieſen Namen eben ſo wenig als eine andere Perſon verdient.

**) Dagegen wurde „die Mohrin in Hamburg" von Rathlef auf Leiſewitzens Rechnung geſchrieben.

mit" ist er als dramatischer Schriftsteller beachtungswerth. Das Theater hatte einen so begeisternden Umschwung gewonnen, daß in Berlin beinahe jeder bekanntere Schriftsteller wie Ramler, Sulzer sich auf die eine oder andere Weise ein Verdienst um die deutsche Bühne zu erwerben suchte.

Die dramatischen Erstlinge Lessings schlossen sich geräuschlos an die Reihe der damals beliebten Stücke an, die von Goethe und Schiller dagegen erstürmten die Szene in brausendem Ungestüm. Nicht ohne Kampf konnte der Sieg errungen werden. Weiße, der wie über die Operette, auch über das ernste Schauspiel obzuherrschen glaubte, wollte nicht das Feld räumen, gab, da er seine „theatralische Laufbahn ziemlich geendigt" zu haben glaubte, doch noch den „Jean Calas" 1782 heraus, der schon um Chodowiecki's populär gewordenen Kupferstichs willen nicht Eindruck zu machen verfehlte und der in Hamburg schon früher nach der Handschrift gegeben war. An den beiden neu auftretenden Coryphäen wurden die Kunstrichter um so mehr irre, als auf „Götz von Berlichingen" ein bürgerliches Trauerspiel „Clavigo" folgte und auf Schillers sich in Kraftfülle überstürzende Tragödien das bürgerliche Trauerspiel „Kabale und Liebe". Das überraschend Ursprüngliche der ersten Schöpfungen war Grund, daß sie von Einigen verdammt, von Andern über Lessing gesetzt wurden. Lessing war entzückt vom Götz; da er ihn und „Julius von Tarent" für Werke desselben Dichters hielt und eines andern belehrt wurde, rief er aus: „desto besser, so haben wir zwei Goethe's." Als der Director Koch den „Götz" 1774 in Berlin zur Darstellung brachte, so hielt er es für angemessen, auf dem Comödienzettel folgendes zu bemerken: „Ein ganz neues Schauspiel, welches nach einer ganz besondern und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Shakspearschem Geschmack abgefaßt seyn. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, solches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und so viel, als Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt gemacht." In neun Monaten ging das Trauerspiel achtzehnmal in Szene, so mangelhaft auch

die Darſtellung *) ſein mogte. Erſt als es mehrmals wiederholt war, wurde als Verfaſſer Dr. Göde (sic) in Frankfurt a. M. genannt. Ramler ſchrieb eine aburtheilende Kritik und Schmid, der davon erbaut war, nannte dennoch das Stück „das ſchönſte, intreſſanteſte Monſtrum", das er nur der „Emilia Galotti" nachſetzte **). Andere Stimmen erklärten dagegen ſie für eine Pfu-

*) Brückner gab die Titelrolle meiſterhaft. Im Gothaſchen Theaterkalender befindet ſich ſein Bruſtbild in Götzens Coſtüm.

**) Was Bürgers „Leonore" als Ballade, war der „Götz" als Schauſpiel. Durch den „Götz" wurde der Zuſchauer aus einem franzöſiſchen Garten in einen engliſchen Park geführt, dennoch erweiſt Schmid, in ſeiner anonym erſchienenen Abhandlung: „Ueber Götz von Berlichingen." Leipzig 1774, daß der Anglomanie nicht Vorſchub geleiſtet ſey. Nach ihm iſt Goethe nicht ein Dichter nach, ſondern neben Shakſpear. Er iſt ein anderer Reformator des Theaters, er brachte das Nationaldeutſche zur Geltung, nachdem ihm durch die „Hermannſchlacht" nur wenig gedient war und zwei Dichter ihr Verſprechen, einen „Otto von Wittelsbach", einen „Conradin" zu ſchreiben, unerfüllt gelaſſen hatten. Wieland verfaßte eine Apologie des Götheſchen Trauerſpiels, „bei der man ungewiß iſt, ob man mehr Wielands Gerechtigkeit oder Goethes Triumph bewundern ſoll", Herder beneidete ihn um den ſeiner würdigen Traum, Shakſpear's Größe „aus den Ritterzeiten in unſrer Sprache unſerem ſo weit abgearteten Vaterlande herzuſtellen." Einen ſchlagenden Beweis, mit welcher begeiſternder Kraft das Neue die Theaterfreunde ergriff, gab das Urtheil eines Grafen, der am Hofe lebend nach der Lectüre des „Götz" ſich dahin ausſprach: „ich weiß nicht, ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieſes einzige Schauſpiel gehabt haben mögte." Die Voltaireſche Periode des deutſchen Theaters erreichte den Höhenpunkt als „Gottſched" 1731 den „Cato" dichtete und ein Buch, das im ſelben Jahr (Nürnberg 1731) erſchienen war „die Lebensbeſchreibung Herrn Götzens von Berlichingen zugenannt mit der eiſern Hand" war Veranlaſſung zu einer Revolution auf der Bühne, die nicht minder durchgreifend genannt werden muß. Als in Rückſicht des „Götz" die Frage erörtert wurde, „ob ein Schauſpiel auch Zuſchauer vorausſetzte" ließ ihn Koch in Berlin mit Erfolg in Szene gehn. Nachahmungen wie „die Eroberung von Magdeburg" von Rohwedel wurden gern geſehn. Schmid meint, daß Göthe, um die Aftercharaktere, die die Hofluft gebiert, vollſtändig darzuſtellen, neben den Marinelli einen Weißlingen ſetzte, er ſagt, die Adelheid von Walldorf erſchien als Buhlerin ſo mächtig, daß gegen ſie „die Marwoods und Miltwoods Schatten ſind. Er rühmt im „Götz" die edle Einfalt, die körnige Kürze, die den Umſtänden gemäße charaktervolle Sprache und hebt es hervor, daß „niemand ein ärgerer Feind des theatraliſchen „Geſchwätzes" ſey als der Dichter. Alles, wodurch ſich der „Götz" von andern Stücken unterſcheide, bezeichnet er als weſentliche Vorzüge. Die Franzoſen, ſagt er, können im Trauerſpiel kein Blut ſehen, auch im „Götz" wird kein Blut vergoſſen, wir

ſcherarbeit gegen die Grandioſität des Götz gehalten. Man nö-thigte Schrödern, der ſich gegen die ſzeniſche Vorführung des formloſen Kunſtgebildes ſträubte *), ſie dennoch zu bewirken. Den dringenden „deutſch-geſinnten Leſern" brachte er dadurch ein Opfer, denn, obgleich viele Rollen trefflich ausgeführt, keine verfehlt wurde, ſo war der Beifall doch ein ſehr getheilter **).

Die Forderungen, die das Stück an die Bühne machte, waren zu groß, als daß das Schuchiſche Theater ſich die Kraft zugetraut hätte, ihnen genügen zu wollen. Darum blieben aber die Geiſter von der großartigen Erſcheinung keineswegs unberührt. Hippel ſchreibt an Scheffner, 22. Jan. 1774: „Haben Sie den Götz von Berlichingen geleſen? Ein herrliches Stück. Empfindung, Kraft im Ausdruck! Alles — nur keine Regel." Durch die Kanterſche Zeitung wurde der auf den literariſchen Markt gekommene „Götz mit der eiſernen Hand" 6. Febr. 1775 in folgender Weiſe begrüßt: „Ja mit der eiſernen Hand, die mehr werth iſt als Reliquienhand, durch die das heiligſte Blut gefloſſen. Wir leben endlich in den Zeiten, wo wir mit den Briten gemeinſchaftliche Sache machen und die Höhe hinanſteigen, von welcher ſie auf andere Nationen herabſehen. Dank dem Genie Albions! Goethe iſt der Verfaſſer dieſes Schauſpiels, welches als ſonderbares Phänomen unter den Deutſchen erſcheint. Die Größe und das Feuer-

ſehen den Helden „nach und nach in ſich verglühen und ſeine Kraft nach dem Grabe ſinken, aber daß hier weder Dolch noch Gift gebraucht und doch der natürliche Tod ſo eingeleitet wird, daß es wahrſcheinlich, ja nothwendig ſcheint, iſt das Werk eines mehr als gemeinen Dichters. Göthe beweiſt, daß nicht bloß Shakſpear und Otway eine feurige Phantaſie und ein warmes Herz ſchildern können." Dies ſieht man im Charakter des Franz, der dem des Götz ähnlich iſt, dies ſieht man in dem Endurtheil des heimlichen Gerichts, wogegen „die nächtliche Verſchwörung in Ottway, der Gottesacker in „Romeo", die Execution im „Kaufmann von Venedig" in keine Vergleichung tritt. Der begeiſternde Grundton des Schauſpiels iſt das gut Kaiſerliche, aber dennoch kömmt der Kaiſer nur als Nebenperſon vor, „vielleicht der erſte Fall, daß ein Monarch in einem Schauſpiel ſo untergeordnet worden", der aber dennoch als der theure Kaiſer, der es gut meint, würdig hervortritt. „In der That wird man in dieſem Schauſpiel mehr wahren Patriotismus ſehen, als im Codrus."

*) Goethe geſteht ſelbſt, daß er den Götz ohne Plan und Entwurf gearbeitet, geradewegs ohne rückwärts weder nach rechts noch links zu ſehen.

**) Meyer Schröder I, 271.

ſeines Genies ſetzen ihn über alle dramatiſche Ordnung hinweg. Sich ſelbſt Muſter wählt er eine ihm ganz eigenthümliche Methode, den Leſer zu vergnügen oder beſſer ihn zu entzücken und hinzureißen. Die Kritik ſelbſt verſtummet bei dieſer Hirnerſcheinung. Man erblickt in dem Verfaſſer den Dolmetſcher des Shakſpearſchen Genies. Er läßt nichts erzählen, ſondern verwandelt Alles in Handlung *). Der Genuß iſt ſo fortdauernd, die Illuſion ſo ununterbrochen, daß man Urtheil darüber verliert." Kanter in Königsberg war nicht ſäumig in einem Bande ſeines Verlagwerkes „Theater der Deutſchen" den „Götz", „Clavigo" nebſt der „Eroberung von Magdeburg" nachzudrucken.

Das Aufſehn, das der „Götz" herausforderte, beanſpruchte „Clavigo" (1774) in geringerem Maaß. „Clavigo" und „die Eroberung von Magdeburg", eine der Nachahmungen des Götz von Rohwedel, wurden wie auf anderen Bühnen auch in Danzig und Königsberg dargeſtellt. Auch die Räuber wurden hier dem Publikum nicht vorenthalten.

Nicht weniger genialiſch, nicht weniger Monſtrum erſchienen des „Regimentsdoctors" Schillers „Räuber", die 1782 auf der Bühne in Mannheim dargeſtellt wurden und zwar in ſieben Akten. Damit ſie nicht gar zu aufregend wären, ſtand auf dem Comödienzettel der Vermerk: „Das Stück ſpielt in Deutſchland, als Kaiſer Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutſchland ſtiftete." Dennoch erſchienen damals nach den Chodowieckiſchen Kupferſtichen die Räuber mit hohen Stiefeln, dreieckigen Hüten und Haarzöpfen **). „Schwerlich, ſchrieb man aus Manheim, hat je ein Stück in Deutſchland mehr Wunder auf dem Theater gemacht als die Räuber. Iffland hat in der Rolle des Franz Wunder gethan" ***). Wie am Götz nahm in Hamburg auf dem von Schröder zu modeſtem Weſen geſchulten Theater ein Theil des Publikums Anſtoß an den Räubern. Eine Stimme aus Ham-

*) Goethe nahm die alte Regel wieder auf, die in Vetter's Staatsactionen folgerecht durchgeführt war, faſt Alles vor den Augen des Zuſchauers vorgehn zu laſſen und dadurch die lange Erzählung deſſen, was als außerhalb der Szene vorgegangen gedacht wird, zu erübrigen.

**) Gothaſcher Theater-Kalender 1783.

***) Bertram's Litt. u. Th. Zeit., 1782. S. 272. Iffland iſt als Franz in drei Szenen abgebildet in Iffland's Almanach 1807.

burg ließ ſich 1784 dahin vernehmen: „ſo lange wir den Verfaſſer der Räuber und des Fiesco als das erſte Genie aufſtellen, dem man allein folgen muß, werden wir mit unſrer Neigung für's Theater denen Nationen, die mehr Geſchmack haben, nur immer lächerlicher werden" *). Auch an anderen Orten wurde der Unwille hie und da durch das Gewaltige der Räuber erregt. Weiße ſchrieb 1783 an Käſtner bei Ueberſendung ſeiner Theaterſtücke: „die freilich bei der jetzigen Art, Komödien zu machen, kein großes Glück machen werden. Aber welche Ungeheuer ſind auch unter dieſen neuern! Ich ſah die Räuber und ich konnte die abſcheulichen Charaktere ſo wenig aushalten, als die Ungezogenheiten, die man ſich erlaubt." In Berlin meinte man 1789: „das Stück, das ſo viel Senſation erregt als vielleicht keins, hat ſeine Epoche überlebt." Das bewährte ſich nicht und, wenn das Trauerſpiel auch nicht eine Beiſpielſammlung für die Moralphiloſophie darbot, ſo galt von ihm, was Schiller 1782 in der Anthologie von Karl Moor ſagt:

Erhabner Verſtoß der Mutter Natur,
Zu den Sternen des Ruhms
Klimmſt du auf den Schultern der Schande.

Die Gemüther waren zu ſehr erſchreckt, als daß die Empfindung durch „Fiesco" (1783) und „Kabale und Liebe" (1784) noch geſteigert werden konnte. Dieſe Stücke wie Goethe's „Egmont" (1788) kamen häufiger erſt da zur Aufführung, da die beiden Dichter einſtimmig als die erſten Dramatiker anerkannt wurden. Das geringe Glück, das Anfangs „Kabale und Liebe" machte, iſt um ſo mehr zu bewundern als zwei Stücke, zwiſchen denen es mitten inne ſteht und bei denen die Züge der Verwandtſchaft nicht zu verkennen ſind, beifällig aufgenommen wurden; nämlich „der deutſche Hausvater" von Gemmingen, der 1780 und „Julius von Saſſen" von Zſchokke, der 1796 zur Aufführung kam, ſo wenig die Verfaſſer einem Schiller an die Seite geſtellt werden können. Vielleicht gefielen jene Stücke mehr, weil in beiden ein edler Charakter ihnen den Namen giebt, der über die tragiſch ſich geſtaltende Meſalliance Verſöhnung oder Ruhe verbreitet. Bei

*) Litt. u. Th. Z. 1782. S. 740. 1784. II. S. 94.

Gemmingen nimmt ein junger Graf bei einem Maler Unterricht und tritt in ein heimliches Verhältniß mit der Tochter und dieſe führt ein bedeutungsvolles Geſpräch mit der Gräfin Amaldi, welche, wie andere Männer auch ihn, der dem armen Mädchen Treue zugeſchworen, an ſich zu ziehn und zu feſſeln trachtet. Bei Zſchokke iſt es der Sohn des Hofmarſchalls, der ſich mit der Tochter eines alten blinden Zimmermanns verlobt hat. Bei Schiller iſt die Liebe, die den vornehmen Herrn in die Hütte zieht, rein, bei Gemmingen ſieht ſich das Mädchen verlaſſen, da es ſich bereits Mutter fühlt, bei Zſchokke iſt ein Knabe der Zeuge des Bundes, der mit dem Selbſtmorde der Betrogenen endigt.

Wie die Operette den Gottſchedianismus zu Grunde richtete, ſo ſollte wieder nach dem Ausſpruch der Kunſtrichter die Erhebung Leſſings der Fall der Operette ſeyn. Das Publikum fügte ſich dem aber nicht geradezu und das erfüllte jene mit Aerger und Entrüſtung.

Gomperz in Danzig wie alle Recenſenten ſeiner Zeit iſt nicht gut auf die Theatermuſik zu ſprechen. Ihm erſcheint es als ungereimt, wenn ſie ſich ins Heroiſche verſteigt. Er billigt ſie nur als beluſtigendes Intermezzo und dringt auf Kürze. Er tadelt, daß Weiße Favarts Annette et Lubin mit der la Clochette verſchmelzte, um in der „Liebe auf dem Lande" ein dreiaktiges Singſpiel der Bühne zu übergeben. „Wir finden, ſagt er, in der Operette nie das Erhabene, welches nach den Kunſtrichtern mit dem Naiven verbunden ſeyn ſoll. Noch weniger finden wir darin wirklich erhabene Handlungen, die unſere Bewunderung auf ſich ziehen. An und vor ſich große Handlungen mögten ſich auch mit der Muſik ſchwer vertragen, ohne daß der Eindruck des einen das andre nicht ermatten ſollte. Nur mit dem Tändeln bewirkt die Muſik ein angenehmes Ganze." Die Kunſt des Rezenſenten hört, wie Gomperz zu verſtehn giebt, mit der Operette auf, weil man es hier nicht genau nehme. „Es heißt: es iſt ja nur eine Operette! Nun gut! Lebt wohl gute Regeln des Theaters! Geht wieder hin zu euren Lehrern Diderot, Leſſing, Sonnenfels und andern Kunſtrichtern! Erzählt ihnen, daß wir keine Regeln mehr nöthig haben, denn wir haben Operetten." „Sollte Herr Weiße die Abſicht haben, das Schöne, was in

Frankreich und England ans Licht tritt, ſeinen Landsleuten mitzutheilen, warum fällt ſeine Wahl auf ſolche Werkchen? als „die verwandelten Weiber.“ Was giebt dieſes nicht dem auswärtigen Vorurtheil, daß die Deutſchen nichts Originelles liefern, für eine neue Stärke?“ „Der Operngeiſt wird immer herrſchender. Dreimal in einer Folge ward (in Königsberg 1773) der Erntekranz, dann Matz und Anna und Amors Guckkaſten geſehn. Würde man wohl Alzire, Zaire, Athalie, Emilia Galotti, die Minna und Eugenia auch dreimal nach einander aufführen können? Was lehren uns alle dieſe Operetten? Welche Tugend erheben ſie?“

Die Weißeſchen Operetten blieben Lieblingsſtücke und Königsberg nahm es freudig auf, daß dieſes Genre aus ſeinem Schooß eine beachtungswerthe Bereicherung empfing.

Gerade damals, als der Danziger Critiker ſeine Erklärung abgab, riß ganz Deutſchland „Ariadne auf Naxos“ hin und Georg Benda's heroiſche Muſik ward laut bewundert.

Als einer folgereichen Erſcheinung muß der Einführung der Melodrame durch die Benda-Brandesſche „Ariadne auf Naxos“ beſondere Erwähnung geſchehn. Eine ſeltene glänzende Aufnahme ward ihr zu Theil und mit Dankbarkeit gedachte man Rouſſeau's, eines Lieblingsſchriftſtellers aller Deutſchen im vorigen Jahrhundert, der durch ſeinen „Pygmalion“ den erſten Anſtoß zum Melodram gegeben. Man behauptete, daß daſſelbe für die Oper eine „heilſame Revolution“ herbeiführen müſſe. Die Dichtung (ſechs Blätter im Druck), der die Gerſtenbergſche Cantate zu Grunde lag, von Brandes in Proſa umgeſetzt*), konnte nicht hoch angeſchlagen werden, um ſo verdienſtlicher war aber die Compoſition des gothaſchen Kapelldirectors Georg Benda und die Darſtellung der Charlotte Brandes. Jener ward als der eigentliche Schöpfer angeſehn. Es folgte bald darauf die „Medea“ von Gotter, allein, wie es im Allgemeinen heißen kann, daß die „Medea“ nicht die „Ariadne“ zu erreichen vermogte, ſo insbeſon-

*) „Das vortreffliche Gemälde dieſes Dichters ſei Urſache, daß der Verfaſſer es gewagt hat, jene ſo wohl klingende Poeſie in Proſa aufzulöſen, ſie mittelſt einiger Veränderungen auch für die Bühne brauchbar zu machen.“ Theſeus verläßt Ariadne und folgt den gelandeten Griechen, um ihr Leben vor ihrer Wuth zu ſichern. Sie ſtürzt ſich unter Donnergetös vom Felſen ins Meer.

dere Madam Seyler oder Scholz nicht Madam Brandes. Die Ariadne war seitdem ein Paradestück für die ersten Darstellerinnen, aber man glaubte sie nur im Spiel der Brandes zu begreifen, die sie auch in Königsberg und Danzig vortrug. Als „Ariadne zuerst am 27. Jan. 1775 in Gotha über die Breter ging, erhielt man von daher den Bericht: es „wurde durch die Vorstellung des musikalischen Duodrama auf dem Gothaischen Hoftheater die deutsche Bühne mit einer neuen Gattung des Schauspiels bereichert, das um so merkwürdiger ist, da bis jetzt sich dessen keine der ausländischen Bühne rühmt und es in Ansehung der Rührung und seiner erstaunlichen Wirkung, von der nur Zuhörer sich deutliche Begriffe machen können, dem stärksten, was man davon auf dem Theater kennt, an die Seite gesetzt werden muß" *). „Ariadne" wurde im folgenden Jahre in Hamburg und Berlin gegeben und am letzten Ort während des Döbbelinschen Directorats 35 Mal **).

Durch die charaktervolle Mittelalterlichkeit des „Götz" und durch die antike Einfachheit der „Ariadne" wurde seitdem die Berücksichtigung des passenden Costüms den Theater-Directionen zur ersten Aufgabe gestellt.

Ohne Zweifel war es förderlich für das Gedeihen des Theaters in Königsberg, daß Schriftsteller und Gelehrte daselbst eine lebhafte Theilnahme bezeigten. Es wurden Lauson und v. Hippel genannt. Sie gehörten aber nicht der Universität an und konnten daher nicht einflußreich auf die studirende Jugend einwirken, um dieser die theatralischen Unterhaltungen zu empfehlen, wenn auch nicht geradezu, so entweder durch den Besuch derselben oder durch Beziehungen darauf in ihren Vorträgen. Vier Professoren verdienen hier genannt zu werden. Wenn Kant ungeachtet seines gehaltenen eleganten Wesens an „dem lustigen Schuster" solches Gefallen fand, daß er selten eine Vorstellung versäumte, so sprach er dadurch den komischen Operetten das Wort. Und der gleichaltrige Professor Kypke theilte

*) Gothaisches Taschenbuch 1776. S. 103.

**) Da die Menge der Zuschauer zu groß war, so nicht im Theater in der Behrenstraße, sondern in dem hinter Mondijou.

ſeinen Geſchmack, ſo daß Hippels Abneigung — er ſchrieb in einem Brief „die Opern des Weiße finden einen abſcheulichen Beifall. Ich finde ſie nicht ſchön" *) — wenig dagegen verfing. Der Staatslehrer J. C. Kraus, um ſeine Verehrung für Leſſings größtes Trauerſpiel thatſächlich kundzugeben, leitete eine Theaterprobe. In den philoſophiſchen Vorleſungen, die der genannte Profeſſor Karl Ludw. Pörſchke, Kant's Schüler und Freund **), zwiſchen 1787—1812 mit der Anziehungskraft barok ſprudelnden Witzes und renommiſtiſcher Ausdrucksformen zu halten pflegte, verbreitete er ſich auch über die dramatiſche Kunſt. In ſeinen „Gedanken über einige Gegenſtände der Philoſophie des Schönen" ***) handelt ein nicht unbeträchtlicher Theil von Drama, Luſtſpiel, Oper u. ſ. w. Von den drei Einheiten erkennt er nur die der Handlung an, in ſofern ſie eine durch äſthetiſche Grundſätze bedingte Harmonie aller Theile des Dramas iſt. Die Einheit fordert eine Hauptperſon. Wir lernen ſie nicht aus der Geſchichte, indem wir, wie er ſagt, nur „die Einheit durch das geſetzgebende Vermögen unſeres Geiſtes finden. Der Dramatiker darf nie aufhören, Schöpfer der Handlungen zu ſeyn." „Wer vor der Bühne ſteht, muß wiſſen, daß er hier keine wirkliche Geſchichte, auch keine Kopie einer ſolchen vor Augen hat. Das ganze Weltalter iſt für unſren Geiſt nicht länger als die Zeit, welche er an daſſelbe denkt." „Der Schauplatz vor uns iſt nicht die Natur, ſondern nur ein Symbol der Natur; er muß ſich verändern, ſo wie ſich die Bilder der Einbildungskraft unter einander ablöſen" †).

Pörſchke, ohne in Widerſpruch mit ſich ſelbſt zu gerathen: „Was wider die Grundgeſetze der Wahrheit iſt, das iſt auch wider

*) Hippel XIII. S. 56.

**) Kants Werke XI. I. S. 189.

***) Die erſte Sammlung erſchien Libau 1794, die zweite 1796. Im ernſt gelaſſenen Schriftſteller erkennt man nicht den Docenten wieder

†) Der genannte Pleſſing, wenn er auch erſt 1779 nach Königsberg kam und zwar nicht in jugendlichem Alter, mag dennoch durch die aus Pörſchke's Hörſaal verbreitete Anſicht beſtimmt worden ſeyn, in ſeiner Recenſion von Bergers „Galora" ſich in Betreff der drei Einheiten auch in der Art auszulaſſen, daß nur die der Handlung zu beachten ſey. Nur dadurch, ſo erklärt er, daß die theatraliſchen Vorſtellungen bei den Griechen ohne Pauſe den Zuſchauern vorgeführt wurden, war bei ihnen die Einheit der Zeit und des Ortes bedingt.

die Geſetze der Schönheit" ſpricht ſich dahin aus: „Geiſtererſcheinungen, Hexen, Götter u. ſ. w. ſind poetiſch wahr, wenn ſie zum Zwecke des Gedichtes nothwendig ſind. Der Dichter fragt nicht, ob ſolche Weſen phyſiologiſch wahr oder wenigſtens wahrſcheinlich ſeyn, er braucht ſie nur zu Einkleidungen ſeiner Begriffe, zu Allegorien; ſie paſſen gar wohl in die von ihm geſchaffene Welt." Er weiſt dies in „Hamlet" nach und findet eben ſo wie Tieck, es ſey die dämoniſche Welt von Shakſpear ſo geſchildert, daß ihre Erſcheinungen als Bilder genommen werden können, die aus der aufgeregten Phantaſie der Handelnden reflectiren. Nur in der Art iſt der Held der Geiſtermacht unterworfen. Im Drama „erſcheint der vollſtändige Menſch mit ſeiner Abhängigkeit und Freiheit zugleich; er beherrſcht alle andern Ereigniſſe, er iſt der Zweck, er gibt die Mittel. Alles Geſchehene, deſſen Grund die menſchliche Freiheit nicht iſt, muß doch ihr unterworfen und zu ihrem großen Zwecke angewandt werden."

Bei Anführung von Beiſpielen denkt Pörſchke an „den Kranken in der Einbildung", er erweiſt, daß vom Dichter Fiesco's zufälliger Tod in der Tragödie nicht beibehalten werden konnte, er bemerkt von der Emilia Galotti, „ſie hätte mehr innere Selbſtändigkeit, mehr Muth haben ſollen; ſie machte ihren Vater auf ihre weibliche Schwäche aufmerkſam, unternahm zu wenig, um ſich aus den Händen des Prinzen, der kein unüberwindliches Ungeheuer war, zu retten;" aber für gewöhnlich bezieht ſich der Philoſoph auf Shakſpear und er theilt Bürger's andächtiges Entzücken „des größten Dichtergenius, der je geweſen iſt und ſeyn wird." Zu Gottſched's*) Zeit wurde es eine Poſſe genannt, daß Othello's Eiferſucht durch ein Schnupftuch zum Wahnſinn geſteigert wird, Pörſchke erklärte Desdemona's Schnupftuch für poetiſch bedeutſamer als welterſchütternde Ereigniſſe. Er er-

*) Welche Kluft zwiſchen den Anſichten eines Gottſched und eines Pörſchke! Dieſer weiſt nach, daß das poetiſch Wahre vom geſchichtlich Wahren zu trennen ſey und eifert gegen die, die das Weſen der Dichtkunſt in die Nachahmung der Natur ſetzen. Bei Gottſched beſtand das Verdienſt des Dramatikers eigentlich nur darin, daß er das Mannichfaltige zu dem Syſtem des Einfachen zurückführte und die große Handlung in das Procruſtesbette von Morgen bis Abend einſpannte. Nur ſo könne nach ihm der Wahrſcheinlichkeit des Zuſchauers Genüge geſchehn, der von ſeinem Sitze aus das Ganze beobachten ſolle.

innert an „Viel Lärm um Nichts" an „Romeo und Julie" an „Lear" und an „Macbeth" über den er in ſpäteren Jahren, wie bereits geſagt iſt, ein eignes Buch ſchrieb.

Wie gewagt es auch ſeyn mag, unter längſt verſchollenen Dichtern in Preußen Nachfolger nicht allein von Weiße, ſondern auch von Leſſing und Goethe namhaft zu machen, ſo findet ſolches in dem Streben, das Unbekante an bekannte Begriffe anzulehnen und dadurch das Material überſichtlich und verſtändlich erſcheinen zu laſſen, Entſchuldigung, wenn nicht Rechtfertigung. Die Männer ſelbſt waren zu beſcheiden, als daß ſie einen Vergleich ihrer Arbeiten mit denen der unſterblichen Meiſter gewünſcht hätten.

Zu den Verehrern des engliſchen Dramas und Leſſing's gehörte Friedrich Otto v. Diericke, der mit Liebe zum Militär Liebe zur Poeſie verband. Der Sohn eines Helden, der 1769 ſeinen Tod in der Schlacht fand, ward er zu Potsdam 1743 geboren. Als Hauptmann des v. Stutterheimſchen Infanterie-Regiments in Königsberg dichtete er ein beifällig aufgenommenes Trauerſpiel und als Oberſter und Commandeur des Regiments Prinz Georg von Hohenlohe gab er ſeine Fragmente über die Veredlung des Soldaten heraus, denen Gedichte und rhetoriſche Aufſätze beigefügt ſind *). Er ſchwang ſich zum Generallieutenant empor, Ober-Gouverneur der Königlichen Prinzen und beſchloß ſein Leben zu Schöneberg 1819.

*) „Fragmente eines alten freymüthigen Officiers über die Veredlung des Soldaten." Erſter Band (es iſt kein zweiter erſchienen). Kgsb. 1798. In dem Abſchnitt über die Disciplin und Kriegszucht führt der Verfaſſer aus, wie Strenge und Humanität ſtets verbunden ſeyn müſſe. Im Felde iſt der Befehlshaber gut berathen, ſagt er, „wenn er mit väterlicher Würde vor den Soldaten hintritt und voll des ruhigen Gefühls, ihn nie anders als mit Gerechtigkeit, Edelmuth und Liebe behandelt zu haben, es ihm ſodann beweiſen kann, daß er ihn mit ſeiner Kugel im Laufe nicht fürchtet und daß um ihretwillen er keine gelindere Saiten aufzuziehn ſich gedrungen fühlt." Von ſeinen Gedichten, theilweis in reimloſen und antiken Verſen, ſind einige von Reichardt componirt. Sie ſind zuerſt gedruckt in der Voßiſchen „Blumenleſe" und in Reichardt's „Geſängen für's ſchöne Geſchlecht." Er ließ eine von ihm in der Drei-Kronenloge zu Königsberg gehaltene Rede drucken und lieferte Beiträge für das „Archiv zur Aufklärung des Soldatenweſens" u. ſ. w.

Das Trauerſpiel „Eduard Montroſe" in fünf Aufzügen, erſchien zu Königsberg 1774 und ward daſelbſt 1776 nachgedruckt *). Das Trauerſpiel ward nicht allein in Königsberg und Danzig wiederholt dargeſtellt, ſondern auch an andern Orten, auf öffentlichen Liebhaber-Theatern, ſo gab es in Hamburg 1776 Schröder, 1780 am Rhein die Großmannſche Truppe und 1783 in Fulda eine Dilettanten-Geſellſchaft.

Das Stück, in dem nur ſieben redende Perſonen auftreten**), enthält lauter dankbare Rollen, da auch in den kleineren die Energie des Ausdrucks ihnen Intereſſe gewährt. Die Charaktere ſind eben nicht neu, im Gegentheil iſt die Handlung aus alten Elementen zuſammengeſetzt. Unter den Perſonen befindet ſich ein alter Diener, der ſeinem Herrn mit rührender Treue ergeben iſt, ein Rathgeber, der bei einem Leichtgläubigen Vertrauen gewinnt und ihn zur Boßheit verleitet. Wie hier etwas von der Marinelli-Natur ſich kundgiebt, ſo erinnert das letzte Auftreten der Geliebten des Helden an das der Ophelia. Leſſing und Shakſpear ſchwebten ihm offenbar in den von Begeiſterung getragenen Reden vor, aber ſie leiteten ihn nicht in der Anordnung der Szenen, in deren erſter ſchon der Inhalt des Ganzen nur allzuklar aufgedeckt liegt. Wie manchmal früher ſchon angeſchlagene Töne in den Gedichten Goethe's und Schiller's erſt die rechte wirkſame Kraft gewinnen, ſo erinnert manche Stelle in der Rolle Jennys ***) an Clärchen und die Vermächtnißſzene des Helden Montroſe an die der Maria Stuart.

Der Lord Eduard Montroſe, ein Günſtling des hingerichteten Königs, flieht London, um nicht das Loos des Vaters zu theilen, deſſen Blut auf dem Schaffot vergoſſen wurde. Allein er kehrt heimlich zurück, denn er liebt und zwar die Tochter Suffolks, der mit den übrigen Lords in London des Protectors Sache hält und die Andersgeſinnten als hochverrätheriſche Feinde haßt. Das Glück begünſtigt den Kühnen, er bringt in Suffolks Garten, beſtimmt Jenny, ſich mit ihm trauen zu laſſen und ihm zu folgen. Lord Surrey aber, der ſein Freund geweſen, iſt ſein heimlicher

*) Im „Theater der Deutſchen." Bd. XVI.

**) Siehe den Comödienzettel in der Beilage zur dritten Abtheilung.

***) Schauſpielerinnen gaſtirten gern in ihr.

Nebenbuhler geworden. Montroſe und Surrey haben in den politiſchen Wirniſſen ihre Väter verloren und dieſer wird von einem Sykophanten in der irrigen Meinung erhalten, Montroſe trage die Schuld vom Tode ſeines Vaters.

Eduard Montroſe von Dierickx.

Erſter Aufzug. Vierter Auftritt.

Montroſe und ſein vermeintlicher Freund Surrey.

Montroſe.

Beruhige Dich Karl! beruhige Dich! Niemand hat mich erkannt. Dieſe Verkleidung ſichert mich; ſelbſt das über mich geſprochene Todesurtheil entfernt jeden Gedanken, jede Vermuthung, daß ich verwegen genug ſeyn ſollte, wieder nach London zurückzukehren.

Surrey.

Die Verrätherei iſt hellängigt. Für Verrath ſichert Dich nichts! Du mußt London verlaſſen. Kennſt Du jenen Platz Eduard?

Montroſe.

Grauſamer! Was für Bilder rufſt Du in meiner Seele zurück? Es iſt der Platz, wo das Blut meines Vaters floß.

Surrey.

Und wo morgen das Deinige fließen wird, wenn Du dieſe Nacht noch in London verweilſt.

Montroſe.

Ich kann, ich werde London heute nicht verlaſſen.

Surrey.

Deine Urſachen müſſen ſehr wichtig, ſehr außerordentlich ſeyn.

Montroſe.

Wenn Du geliebt haſt, wenn Du noch liebſt, ſo wirſt Du meine Entſchuldigung in Deinem eignen Buſen finden. Arm und flüchtig ſchweift' ich umher, ohn' einen andern Schatz zu beſitzen, als Dich mein Freund und das Herz einer Geliebten, die mehr als alle Kronen der Welt werth iſt. Endlich begab ich mich in jene glücklichen Thäler der Schweiz, wo unter dem wohlthätigen Einfluß der Freiheit Unſchuld, Freud' und Zufriedenheit wohnen. Ich glaubte dort in dem Schooß der Weltweisheit die Ruhe zu finden, die meinem Herzen ſo lange fremde war und die ich ſo ſehr bedurfte.

Digitized by Google

Aber umſonſt. Ich liebte heftiger, feuriger als jemals. Die Einſamkeit gab meiner Liebe neue Nahrung, neue Flammen. Auch die Eiferſucht goß ihr ſchwarzes Gift in meine Seele.

Surrey.

Armer unglücklicher Freund!

Montroſe.

Endlich erlag ich der Laſt ſo vieler ſtürmiſchen Empfindungen. Mein Herz ſchlug matt und kraftlos; ich fühlte die zerſtörende Gewalt des Todes. An einem Morgen Surrey glaubt' ich eine Stimme zu hören, eine Stimme, an die mein Herz ſo ſehr gewöhnt iſt. Du verläßt mich Eduard, rief ſie, du ſtirbſt! Komm in meine Arme, an meinem Buſen liegt Heilung, liegt Leben, liegt Wonne für dich! — Ich ſprang von meinem Lager, verließ meine melancholiſchen Thäler, flog nach London und hoffe hier Heilung, Leben, Wonne an dem Buſen meiner Jenny zu finden.

Surrey voller Beſtürzung.

Jenny!

Zweiter Aufzug. Zweiter Auftritt.

Montroſe und Jenny Suffolk.

Montroſe.

Ich frage Dich Jenny, ob Du Muth genug haſt, noch dieſe Nacht Deine Vermählung mit mir zu vollziehn und dann Engelland auf ewig mit mir zu verlaſſen.

Jenny.

Ha — Eduard, was begehrſt Du?

Montroſe.

Die Stund' iſt gekommen Jenny, da wir uns ſcheiden müſſen. Lebe wohl!

Jenny.

Verzieh einen Augenblick noch. Du biſt bleich! Du bebſt!

Montroſe.

Meine Seele wird bald in Sicherheit ſeyn. Morgen —

Jenny.

Was willſt Du mit Deinem geheimnißvollen Morgen ſagen?

Montroſe.

Morgen Jenny, morgen, wenn das dumpfe Getös der Todes-Glocke in Dein Ohr tönen, wenn das Geſchrei des blutgierigen Pöbels Dich wecken wird; dann wiſſe, daß ich es bin, deſſen Tode man zujauchzt. Und haſt Du dann eine Thräne für mich noch übrig, ſo weine ſie mir! Lebe wohl Jenny, lebe wohl!

Jenny.

Wohin Eduard? Wohin? Eduard, wenn ich noch die Geliebte Deiner Seele bin!

Montroſe.

Du biſt es! Du wirſt es noch in meinem Tode ſeyn.

Jenny.

So fliehe, verlaß London!

Montroſe.

Ohne Dich nicht Jenny! Mein Entſchluß iſt gefaßt. Er iſt unwandelbar wie die Sterne, die dort leuchten!

Jenny.

Wohlan Eduard, ich will Dich begleiten.

Montroſe.

Willſt Du mir über das Meer folgen? Kennſt Du das Element, dem Du Dich anvertrauen willſt? Es iſt ein wildes, treuloſes Element und nur ein ſchwankendes Brett macht die verächtliche Scheidewand zwiſchen uns und ihm aus.

Jenny.

Immerhin Eduard! Wirſt Du doch bei mir ſeyn.

Montroſe.

Wie aber, wenn unſtät und flüchtig wir umherſchweifen werden, wenn Elend und Noth mit uns ziehen, kein ſicheres Dach uns erwarten, heulende Winde durch unſre Hütte ſauſen und die Kälte unſre Glieder erſtarren wird.

Jenny.

Dann ſollen meine Hände für Dich arbeiten! Dann ſoll mein warmer liebevoller Buſen vor Kälte Dich ſchützen.

Vierter Aufzug. Erſter Auftritt.

Lord Surrey und Lord Darembh.

Darembh.

Konntet ihr die Vermählung nicht einen Augenblick noch hindern?

Surrey.

Unmöglich.

Darembh.

Lieber Lord, es iſt darum noch nicht alles verloren. Konnte Miß Suffolk nicht die Eurige werden, gut — ſo kann es Lady Montroſe. Ihr könnt Euch leicht gefallen laſſen, eine ſchöne junge Wittwe zu heirathen, deren hochzeitliche Fackel nur eine einzige Stunde brannte. Myiord lächelt einmal!

Surrey.

Laßt den froh ſeyn, laßt den lächeln, deſſen Seele rein von Verrath, rein von Mord, rein von jeder Trugloſigkeit iſt.

Darembh.

Kleinigkeiten Myiord — Kleinigkeiten.

Surrey.

Nennt Ihr es eine Kleinigkeit, von dem Bild eines verrathenen Freundes verfolgt zu werden, eine Blutſchuld auf ſich zu laden und eine Hölle in ſeinem Buſen zu tragen?

Darembh.

Es iſt alſo Euer Gewiſſen, welches Euch beunruhigt?

Surrey.

Ein ſchrecklicher Ankläger.

Darembh.

O! wenn es nichts als Euer Gewiſſen betrifft, mit dem wollen wir auch zurecht kommen. Wir wollen dem Verräther einen Schlaftrunk eingeben.

Surrey.

Einen Schlaftrunk? und auf wie lange?

Darembh.

Gewöhnt Euch nur jede Sache in ihrer wahren Geſtalt und ohne Hülle zu ſehen! Lernt frei als ein Mann ohne Vorurtheil, ohne Schwärmerei denken und ich bin ſicher, daß Euer Gewiſſen ſo ruhig ſchlafen wird als ein Kind, das auf Roſen gebettet iſt.

Surrey.

Es wird ſchlafen, eine Zeitlang ſchlafen! Aber es wird wieder erwachen, fürchterlich erwachen.

Darembh.

Wenn Euch dieſes nicht zureicht, ſo will ich einen Staar abrichten, will ihm die Wörter plaudern lehren: Montroſe war der Mörder Deines Vaters! Ich will den Vogel über Euer Bett hängen und ſo oft der ſaure Geiſt der Melancholie in Euch aufdampft, ſo oft die Mißſucht Eure Seele trübe macht, ſo oft ſoll Euch der Staar ſeine Lection herſagen und Euch zurufen: Montroſe war der Mörder Deines Vaters!*) Und dann wird Jenny den Gram von Eurer Stirn wegzaubern und Euch in lauter reizenden Phantaſien einwiegen.

Surrey, der dem verläumdeten Montroſe Freundſchaft heuchelt, verräth ſeinen Aufenthalt, nachdem die Trauung erfolgt iſt. Im Ueberſchwall der Freude umarmt ihn der Verrathene:

O Surrey, ſollt ich Dich jemals ſo glücklich ſehen, als ich es in dieſer geſegneten Stunde bin, ſelbſt die Schergen des Todes würd' ich vergeſſen und Dein Glück fühlen.

Kaum hat ſich Montroſe entfernt, ſo nimmt Surrey, dem Jenny's Vater ſie zugeſagt, die Zeit wahr, um ihr ſeine Liebe zu erklären. Da jener zurückkehrt, ſieht er ſich von der Wache ergriffen auf Suffolks Mahnung:

Wache, thut eure Pflicht!

Zu ſpät erkennt Surrey das Schändliche ſeiner Treuloſigkeit. Sein teufliſcher Rathgeber, der, da es ſo weit gediehen iſt, nun kein Hehl daraus macht, ihn hintergangen zu haben, wird von ihm durchbohrt, nachdem er höhniſch die Worte geſprochen:

Glaubt Ihr, daß ich ſo niedrig ſeyn werde, eine That zu läugnen, die mein Stolz iſt. Montroſe war mein Feind; er lag gleich

*) In „König Heinrich der Vierte" Th. I. ſagt Percy:

„Ich find' ihn, wo er ſchlafend liegt,
Und ruf' ihm in die Ohren: Mortimer!
Ja einen Staar ſchaff' ich, der nichts ſoll lernen
Zu ſchrein als Mortimer und geb' ihm den,
Um ſeinen Zorn ſtets rege zu erhalten.

einer Schlang' auf meinem Wege, ich bedurfte eines Knaben, ſie wegzuräumen, und der Knabe wart Ihr.

Der letzte Akt ſpielt beinahe ganz im Tower, in dem das Gefühl des Zuſchauers ſchonungslos auf die Peinbank geſpannt wird. Manches Auffallende, manches Unwahrſcheinliche giebt hier Anſtoß.

Ebenſo wie Jenny treibt es den reuig abtrünnigen Freund in den Kerker zum Gefangenen. Nachdem Jenny's Gefährtin eine kurze Anrede an ſie gerichtet, findet ein Szenenwechſel ſtatt und nach einem beinahe eben ſo kurzen Auftritt, mit Surrey und ſeinem Bedienten, eröffnet ſich der Tower. Ohne Weiteres finden die Mädchen und der Lord Einlaß. Wir vernehmen, wie Montroſe ſeinem alten treuen Diener ſeine letzten, frommen Beſtimmungen ertheilt, wie er dem zerknirſchten Freunde (der bald darauf ſich tödtet) feierlich Verſöhnung angedeihen läßt, wie er ein Bündniß über das Grab hinaus mit Jenny ſchließt.

Montroſe.

Am Ende gilt es gleich viel, ob eine langſame ſchleichende Krankheit den Faden des Lebens zernaget oder ein ſcharf geſchliffenes Eiſen ihn zerſchneidet. — Du lächelſt mein Kind! O lächle noch einmal meine Liebe! Die Natur, als ſie dich bildete, da lächelte ſie auch.

Jenny.

Sey mir willkommen Gedanke! Nun will ich dich feſthalten.

Montroſe.

Was iſt es für ein Gedanke, der dich ſo ſehr beſchäftigt?

Jenny.

Ich denke, ob es nicht ſchön ſeyn würde, wenn du in jenen ſeligen Wohnungen einen Schatten anträfſt, der dir zulächelte. Ich will bei dir ſein, wenn du ſtirbſt! meine Seele ſoll um dich ſchweben, ſoll dir zurufen: getroſt Eduard, getroſt!

Um nicht viel Spielende zu bemühen, iſt es Suffolk ſelbſt, der den Tod dem Gefangenen ankündigt. Montroſe wird auf Befehl des Protectors abgeführt. Jenny in einer bis zum Wahnwitz ſich ſteigernden Erregung ergreift Surrey's Degen, den niemand ihr zu entwinden wagt und den Schatten des Gemahls anredend verläßt ſie die Kerkermauern. Tiefgebeugt folgt der Blick des

Vaters der Unglücklichen, die sich „liebenswürdig in ihrem Unsinn, liebenswürdig in ihrer Raserei noch" zeigt.

Ludwig von Baczko, in Lyck 1756 geboren, in Königsberg 1823 gestorben, dessen Verdienste als Geschichtsschreiber Preußens stete Anerkennung finden werden*), erwarb sich im verwichenen Jahrhundert Dank durch seine Gedichte und theatralischen Versuche. Als er ein Festspiel zur Huldigungsfeier 1797 verfaßt hatte, so überreichte er den Abdruck dem Könige mit den Versen:

Nur für den Lichtstrahl, nicht die Freudenzähre,
Verlor mein Auge die Empfänglichkeit
Und zu des besten Königs Ehre
Fließt diese heut.

Baczko, der durch die Blattern ein Auge als Kind verloren, verlor im Jünglingsalter auch das andere. Um sich einen Erwerb zu verschaffen, gab er eine schönwissenschaftliche Zeitschrift: „das Preußische Tempe" heraus, und verband sich zu dem Ende mit Freunden der Dichtkunst, wie Herklots, der eine Zeit lang sein Hausgenosse war und der nachmals in Berlin für das Theater arbeitete, und Plessing. Schon in der Zeitschrift spricht sich des edlen Herausgebers vorwiegende Neigung für das Vaterländische aus. Er wollte nützliche Kenntnisse verbreiten und das Unedle beseitigen**), überall der Noth aller Leidenden, besonders der Mitbürger, entgegenwirken und jedes das Gute hindernde Vorurtheil bekämpfen. Zu dem Letzten gehörte sein eifriges Streben, durch sein Beispiel der Welt darzuthun, daß viele Geschäfte von einem Blinden besser zu verwalten seyn als von einem Sehenden. Was er leistete, grenzt wirklich ans Fabelhafte***). Er spielte

*) Stenzel schrieb 1837 in seiner „Geschichte des preußischen Staats": „Wir verdanken Baczko für die Geschichte der innern Verhältnisse Preußens ungemein viel, fast Alles."

**) Er stiftete mit Mosqua einen sittlich-wissenschaftlichen Verein (Tugendbund), der unter anderm sich die Bildung des Volkes zum Ziel setzte und der eine strenge Censur handhaben wollte über Gassenlieder, Traumbücher, um das Schlechte, das gedruckt wurde, durch Besseres zu verdrängen.

***) L. v. Baczko Geschichte meines Lebens. Kgsb. 1824. 3 Bde. Vorher war schon erschienen: „Ueber mich und meine Ungiücksgefährten, die Blinden. Leipz. 1807.

Schach und verstand sich auf Taschenspielerkünste, er lehrte seinen Vorleser die Mönchsschrift der alten Urkunden und urtheilte über Farben, die er in manchen Stoffen wahrzunehmen glaubte, er machte Spazierfahrten und unterhielt sich über Gegenden, die ihm keineswegs gleichgültig waren. Da er in solchem Grade körperliches Gebrechen vergessen machen konnte, so konnte er es nicht begreifen, warum man auf seine Anträge zur Uebernahme von allerlei Aemtern nicht einging, und mit Erbitterung glaubte er sich verfolgt zu sehen, darum weil er blind und lahm und Katholik war. Er erbot sich einem Vornehmen zum Reisegesellschafter in Italien, er wollte eine Knaben-Erziehungsanstalt anlegen und wiederholt bewarb er sich um eine Universitäts-Professur. Die Lehrerstelle, welche er an der Artillerie-Akademie versah, sowie die, welche er durch Verwendung des General-Lieutenants v. Dierike an einer neu errichteten Militärschule erhielt, waren wenig einträglich und Schriftstellerei mußte das Fehlende beschaffen *). Er schrieb gar viel. Wenn aus den gelungenen Partien seiner Geschichtserzählung der Beruf des Schreibers klar hervorleuchtet, so erscheint seine Poesie nur als Frucht einer feinen literarischen Bildung und sie ist mehr aus einer Alles umfassenden schriftstellerischen Betriebsamkeit als aus Begeisterung hervorgegangen. Unter seinen Gelegenheitsgedichten (die auch er manchmal für Geld zu machen sich veranlaßt sah) zeichnet sich eines „Beim Grabe der Frau von Werder“**) rühmlichst aus. Wie zu seinen Romanen ihm gewöhnlich Stoff die vaterländische Geschichte gab, er schrieb „den Ehrentisch“, „Hans von Bayfen“, „Vitold“, so auch zu seiner größeren dramatischen Arbeit.

v. Baczko theilte den Geschmack aller Gebildeten damals für das Theater ***). Zum Dank für die Gefälligkeit, mit der er

*) Das Honorar seines großen Geschichtswerkes bestand in Büchern zu einer Leihbibliothek, die er zuerst hier anlegte. — Gegen das Ende seines Lebens schrieb er ein Buch über den militärischen Pferdeankauf und eines über die Kochkunst, zu dem einen lieferte ihm ein Sohn, zu dem andern seine Gattin das Material.

**) Sie war die Tochter des, in der Geschichte des hiesigen Kunstlebens später zu nennenden, Regimentschirurgus Gerlach.

***) Baczko, der für mehrere auswärtige Zeitschriften Beiträge lieferte (wegen eines lügenhaften Gerüchts, das er über die Taufe von Gomperz verbreitete,

häufig Theater-Prologe verfaßte, gestanden die Directionen, sowohl Steinberg als die Hendel-Schütz, ihm nebst seinem Begleiter gern den freien Eintritt zu, von dem der bescheidene Mann jedoch nur dann Gebrauch zu machen erklärte, wenn die Plätze nicht von Zahlenden beansprucht würden.

Sein älterer Freund, der Oberforstmeister Jester gab ihm Gelegenheit, die Vorstellungen eines Privattheaters zu besuchen, die ersten, denen er beiwohnte, und vermittelte seine Bekanntschaft mit Kotzebue.

In Danzig wurde 1789 von ihm „Conrad Lezkau, Bürgermeister zu Danzig", ein vaterländisches Trauerspiel in 5 Akten aufgeführt, welches 1791 in Königsberg in Druck erschien. Auf dem Comödienzettel las man die Bemerkung vom Verfasser: „Lessings Ausspruch, daß die Geschichte nur als Repertorium von Namen zu den Charakteren des Schauspieldichters dient, benutzte er zum Theil; blieb aber, wo es ihm möglich war, der Geschichte wörtlich treu." Wirklich sind in dem Stück Stellen aus Schützens Chronik wörtlich entlehnt. Wir sehen, daß der Verfasser des vaterländischen Trauerspiels nicht gegen sein besseres Wissen sündigen und lieber diesem das poetische Interesse unterordnen wollte. Wie etwa Livius seine Personen redend aufführt, läßt er seine Helden sprechen und überall kehrt er den Historiker heraus. Als eigene Erfindung fügte er den Personen des Stückes, die theils zu den Ordensrittern, theils zu der Bürgerschaft Danzigs gehören, ein Paar hinzu von heidnisch-preußischer Abkunft, und war bemüht, „sie so darzustellen, wie unsere Vorfahren wirklich dachten und handelten." Diese sind es — nämlich der als Narr mißbrauchte Milidewo und die zur Buhlerin herabgesunkene Wallewona — die aus still genährtem Groll gegen die Kreuzherrn den Bruch zur blutigen Entscheidung bringen zwischen ihnen und dem Danziger Rath. Die Ordensherrschaft in ihrer Versunkenheit stürzt zusammen, aber als Opfer heimtückischen Verraths fallen vorher Lezkau und seine wackeren, der Bürgerschaft treu ergebenen Freunde. Lezkau, sagt Baczko in der Vorrede, ist ganz wie ihn

hätte er bald einen verdrießlichen Prozeß sich zugezogen), verfaßte für Bertram's Litt.- und Theater-Z. 1782 S. 769 einen Aufsatz: »Bemerkungen über die Schauspiele und Schaubühne der Alten.«

die Geſchichte ſchildert, edel, groß und gut. Wirkſame Charaktere ſollten gegen einander treten und die ganze Anlage die Abneigung gegen das franzöſiſche Theater und die Verehrung für das britiſche darthun *).

Conrad Lezkau von v. Baczko.

Militewo, ein Littauer, und zwei der Handlungsweiſe des Komturs abholde Ritter.

56. Militewo.

O! daß ihr mein Landsmann wäret und ich für euch ſterben könnte. — Herr nehmt meinen Dank an, es iſt wenig — aber ich habe doch nie einem Ritter für etwas gedankt. Ich rathe eure Abſicht und will euch den erſten Beweis des Zutrauens geben.

Botho.

Ob der Komtur ſeine Leute kennt?

Militewo.

Fürwahr nicht! Er raubte mir Wallewona; ich der Heerführer meines Volkes komme her, ſie ihm wieder zu rauben. Ich ſprach unklug, weil er es gern hörte. Er hatte die Dirne vergiftet**), drum mag ich ſie nicht; — kann ich ihm einen Schaden zufügen, ſo bin ich bereit.

Botho.

Ich traue dir. Gieb Huzern dieſen Brief.

57. Huldrich.

Bewahr' ihn gut und verrath' uns nicht!

Militewo.

Eher leide ich Qual und Tod. Freundesverrath, Mißbrauch des Zutrauens iſt eine Greuelthat! ſchändlich vor Göttern und Menſchen und Dank ſei's den Göttern! ich und mein Volk begingen ſie nicht.

*) Dahin gehört auch wohl der häufige Szenenwechſel und die Berückſichtigung all desjenigen, was dem Auge imponirt. Zu der Darſtellung in Danzig malte Zimmermann neue Dekorationen. An Shakſpeare dachte der Verf. nicht weniger als an Goethe, ſo gemahnt die Szene, in der Lezkau den Richtern gegenüber ſteht, an den »Götz«.

**) D. i. entehrt.

Lezkau, der verläumdet worden, daß er dem Komtur durch Gift nach dem Leben gestellt habe, mißtraut in seiner Arglosigkeit nicht der Einladung, durch die er zu einem Gastmahl auf das Schloß beschieden wird. Er wird mit seinen Freunden gefangen gesetzt und vor Gericht oder zur Verurtheilung geführt.

73. Lezkau, indem er vor den Tisch der zu Gericht sitzenden Richter tritt.

Hier steh' ich vor euch, ein Gefangener durch List, und sehe, es gilt Leben und Leib. Aber Ritter! denkt an Weinreich von Kniprode, denkt an alle die großen Männer und Helden eures Ordens und könnt ihr euch noch schämen, so begeht keine böse That, erniedrigt euch nicht zu falschen Beschuldigungen. Ihr habt uns eure Freundschaft mit Siegel und Briefen bestätigt, wenn ihr die nicht haltet, so seyd ihr schlechter als der Geringsten einer. Bedenkt, daß eine Nachwelt euch richtet. — Auf keine eurer Beschuldigungen vertheidige ich mich.

Wallenrod.

74. Bei meinem Rittereide! der Mann ist unschuldig!

Elsen.

Ihr wollt euch also nicht verantworten, wenn man euch die Klagen stellt?

Lezkau.

Nein!

75. Gros, Lezkau's Schwiegersohn und Rathsherr.

Wir sind unter Mörder gefallen. — Was sollen wir thun?

Lezkau.

Sterben wie Männer.

Komtur.

Wollt ihr euch für schuldig erkennen, jeder von euch zehntausend, die Stadt hunderttausend Mark Strafe erlegen, Uhrfehde abschwören, auf den heiligen Reliquien mir und dem Orden uneingeschränkten Gehorsam geloben: dann seyd ihr frei.

Gros.

Durch welche Niederträchtigkeit haben wir diese Zumuthung von euch verdient?

Elsen.

Was macht ihr viel Worte, übergebt sie dem Büttel.

Komtur.

Ich frage euch zum letzten Mal: Was hab' ich, was hat der Orden von euch zu erwarten?

Lezkau.

Wenn ihr als Ritter und Männer handelt — Liebe und Freundschaft bis ins Grab; handelt ihr als Buben — Verachtung.

Komtur.

Bint und Tod über euch!

Elsen.

Nachrichter hervor!

Komtur.

Nehmt diese drei, führt sie in den Thurm und bringt mir ihre Häupter!

Scharfrichter.

Ich bin Diener der Gerechtigkeit, vollziehe Urtheil und Recht; aber heimlich morde ich nicht. Leſ't auf öffentlichem Platze ihr Urtheil, dann vollſtrecke ich, was meines Amt's iſt *).

Gros.

Seht, eure Henker ſind edler, als ihr!

Elsen, zieht ſein Schwert.

Nieder, nieder mit ihnen!

84. Komtur.

O Lezkau! wie gern wähnte ich deine Wunden und deinen Tod, wenn ich deinen Stolz, deine Seelenruhe mit erhielte!

88. Milidewo.

Ich habe ein Mährlein für euch im Vorrath. So etwas hört man im Leben nur einmal. Es war in meinem Vaterlande ein wackerer Krieger. Ihr raubtet ihm die Dirne. Flugs ergriff er einen Entſchluß, eilte zu dem, der ſein Mägdlein hatte, ſprach, wie

*) In v. Baczko's Geſchichte Preußens 1794 III. S. 44 heißt es von den zu Gaſt geladenen Bürgermeiſtern: »Sie kamen ohne Furcht; die Warnung des Hofnarren, ſich vor dem, was ihnen bereitet würde, zu hüten, bewegte nur Huzern zur Rückkehr; aber Lezkau, Hecht und Gros wurden gleich nach ihrer Ankunft im Schloſſe verhaftet und, da ſie der Scharfrichter nicht ohne Urtheil und Recht enthaupten wollte, in der darauf folgenden Nacht von den Rittern ſelbſt, die ſich hiezu Muth angetrunken hatten, mit vielen Wunden ermordet.« Wie der Tod des Bürgermeiſters, ſo iſt auch der Zurücktritt Huzer's der Geſchichte treu erzählt.

es in seinem Kopf und Herzen glühte, und das hielten die Euren
89. für Narrheit. Weil sie über ihn lachen konnten, nahmen sie ihn unter sich auf. Er wollte die Dirne retten, aber eure Küsse hatten sie bereits verderbt. Da sann er auf Rache. Die Edelsten des Landes machte er euch gehässig, sie mißtrauisch gegen euch. Seine List machte euch zum Mörder. Ihr wühltet im Blute der Edlen. — Gräßliche Rache und Verderben schwebt jetzt über eurem Kopf und nun lacht Milidewo wie die Geister seiner erschlagenen Väter, denn deines Narren Narr warst du.

Ein Schauspiel: „Die Mennoniten. Ein Familiengemälde*), in 3 Akten, das eine Apologie der Toleranz in der edlen Handlungsweise eines Mennoniten uns zeigt und das vom Verfasser zum Besten Steinbergs, Königsberg 1809, herausgegeben wurde, ist unbedeutend, ebenso ein „Prolog zur Feier der Huldigung: Das ländliche Familienfest" ist von all zu kindlich frommer Gesinnung, der zu Königsberg 1798 erschien. Auch eine komische Oper, die, von einem blinden Dichter verfaßt und von einer blinden Componistin in Musik gesetzt, schon darum hätte einige Aufmerksamkeit erregen sollen, wurde bald nach ihrer Entstehung vergessen. Sie führt den Titel „Rinaldo und Alcina" und behandelt einen Stoff aus dem Ariost, über dessen Lectüre v. Baczko als Jüngling sein Auge verloren. Nachdem er bereits das Manuscript dem Fräulein Therese Paradies nach Wien gesendet hatte, ließ er 1792 den ersten Akt in einer hiesigen Zeitschrift drucken mit Vorbemerkungen**). Als er mit Entzücken, so erzählt er, die Hillerschen Opern in seiner Jugend hörte, glaubte er in dem einfachen Gesange das Wesen der deutschen Musik zu erkennen. Die italienischen Opern nachmals erschienen ihm als größere Meisterstücke, aber ihm war es, als wenn er bei dem neuen Palast sich nach dem antiken Tempel zurücksehnte. Er wollte eine Verbindung versuchen, indem er für die einfache Empfindung das Lied, für die starke Leidenschaft die Arie wählte, in anderer Weise aber Uebereinstimmung dadurch zu erzielen meinte, daß er den

*) Die »Mennoniten« wurden einmal noch zu Kotzebue's Zeit gegeben.

**) Preußisches Archiv 1792. S. 5. Vergl. v. Baczko's Poetische Versuche 1824. S. 182.

Wechsel von Prosa und Vers aufhob und auch die Rede versifizirte. Im Winter 1793 verhieß er die Aufführung der Oper auf hiesiger Bühne. In Königsberg gab er ein Bändchen „Operetten" 1794 heraus.

v. Baczko, der sein Unglück mehr fühlte, als man es sonst bei Blinden wahrzunehmen pflegt, in dessen Schriften überall wie ein rother Faden oder wie Blutstropfen Klagen durchschimmern, erkaltete im Alter für Kunst und Poesie. Nur die Geschichte gewährte ihm Unterhaltung und durch sie verschaffte er eine solche auch Andern. Statt des Theaters besuchte er die deutsche Ressource und hier in einem ihm ergebenen Zuhörerkreise verlautbarte er eben so mild als einsichtsvoll seine Ansichten über die Zeitereignisse und belegte sie mit reichen Beispielen aus der Geschichte aller Orten und aller Völker.

Ein Jahr, nachdem er seinem dahingeschiedenen Freunde Jester in einem Lebensabriß ein schmerzliches Liebesopfer gebracht, ward er 1823 durch den Tod von allem Jammer erlöst. Sein Portrait, vom Professor Knorre gemalt, wurde zur Erinnerung an ihn in der deutschen Ressource aufgehängt. Danach ist der Kupferstich in Baczkos „Geschichte meines Lebens" gefertigt.

Unter den Freunden des Theaters, so viel ihrer damals waren, befindet sich Jester im ersten Range. Mit wahrhaft rührender Hingebung hielt er das Schauspiel lieb und werth vom ersten Jünglings- bis zum späten Greisesalter. Ganz Beamter und ganz Logenbruder war es bei der Liebe zur Sache ihm dennoch möglich, daß er in einer durchaus theatralischen Sphäre lebte und webte. Wenn nicht als dramatischer Dichter, so hatte er als Gönner des Theaters außerhalb der Heimat Ruf und Ansehn. Schauspieler und Concertisten, die nach Königsberg kamen, und wer in irgend einer Art mit der Bühne in Verbindung stand, suchte ihn zuerst auf und konnte sich seines Schutzes für versichert halten. Für aufopfernde Bemühungen ward er oft mit Undank belohnt.

Ernst Friedrich Jester*) wurde 1743 in Königsberg ge-

*) Denkschrift auf den Oberforstmeister Jester von v. Baczko in den „Beiträgen z. K. Preußens." Bd. V. S. 500. Das zu ihr gehörige Portrait giebt nur in sofern die Persönlichkeit wieder, als Jester in kerzengerader Haltung gern

boren. Zu ſeinen Vorfahren gehörte Simon Dach. Mehrere Monate zu früh brachte ihn die Mutter zur Welt, die ſie ſelbſt bald verlaſſen mußte. Drei Jahre darauf folgte ihr der Vater. Jeſters Tante war ſeine Erzieherin und in ihrem Gatten verehrte er ſeinen Pflegevater. Sein Lehrer Weber (nachmals Pfarrer in Leunenburg) ein Kenner der ſchönen Literatur, führte ihn ſchon im zarten Alter einer höheren, klaſſiſchen Bildung zu. Fünfzehn Jahre alt kam Jeſter auf die Univerſität und las neben den lateiniſchen Schriftſtellern unter des fein gebildeten Piſanski Leitung, auch die deutſchen Dichter mit glühendem Eifer. Obgleich er eine mädchenhafte Stimme hatte, ſo trug er doch Poetiſches mit dem ſchönſten Ausdruck vor. Sein elegant geziertes Weſen eignete ihn für die Schauſpielkunſt. Da Alexander Tritt aus Danzig, ſein Studiengenoſſe, ein Privattheater errichtete, auf dem Studenten vor einem gewählten Zuſchauerkreiſe auftraten, ſo war Jeſter nicht der letzte unter den Spielenden. Seine feinen Geſichtszüge, ſein zärtlicher Körperbau wieſen ihn auf das Fach jugendlicher Charaktere, und er ſpielte Anſtands-Rollen mit eben ſo vielem Geſchick, als der humoriſtiſche Podbielski derb komiſche. Jeſter gab den Bedienten in Leſſings „jungem Gelehrten", Eduard den Dritten in Weiße's Trauerſpiel, vornämlich aber, weil Damen nicht mitwirkend an dem ſzeniſchen Vergnügen ſich betheiligen wollten, die Liebhaberinnen, ganz vorzüglich die Sara Sampſon. Daß er täuſchen konnte, zeigte ſich an einem Abend, als er ſchon im Coſtüm vor Beginn der Vorſtellung mit bekannten Frauen ſprach und hinzutretende Zuſchauerinnen, ihn für ihres Gleichen haltend, bei der Begrüßung nach damaliger Mode, eben ſo wie den Damen, auch dem verkleideten Studenten einen herzlichen Kuß reichten. — Jeſter hatte unter den Profeſſoren einen Vetter deſſelben Namens, der die Rechte lehrte, und dies beſtimmte jenen wohl, ſich in die juriſtiſche Facultät einſchreiben zu laſſen. Er opponirte und reſpondirte bei mehreren juriſtiſchen Disputationen. Mehr als das Studium der Rechte erfüllte ihn aber das

in der Uniform erſchien, ſonſt hat man ihn in dem Grab ſich klein und ſchmächtig zu denken, als wir ihn auf dem Kupfer ſtämmig ſehen.

Theater und die Jagd. Das erste veranlaßte ihn ‚hauptsächlich, sich mit seinem Freunde Tritt 1765 für längere Zeit auf Reisen zu begeben, um Deutschlands Schaubühnen und Schauspieldichter kennen zu lernen. Jestern fehlte es um so weniger in den verschiedenen Städten an einer wohlwollenden Aufnahme, da er in Paris in den Freimaurerorden trat, in Wien sich an seinen Pathen den Minister v. Rohde wandte, der als preußischer Gesandter daselbst mehrere Jahre lebte, und in München die Bekanntschaft mit Brandes fortsetzte *). Wenn er an die Reise sich erinnerte, so verweilten seine Gedanken am liebsten bei seinem dreimonatlichen Aufenthalt in Berlin, wo er in einem Hause mit Lessing wohnte und mit ihm täglich verkehrte. Jester's erster dramatischer Beitrag entstand unter seinen Augen, eine Bearbeitung der „jungen Indianerin" von Champfort, eines kleinen Lustspiels, das durch Lessing's nachbessernde Feile gewann und den Ruhm der Charlotte Brandes, sie gab die Indianerin in Berlin 1772, durch eine Glanzrolle erhöhte **). Jester hatte aus Paris eine Anzahl der beliebtesten französischen Stücke mitgebracht. Auch an einem zweiten Lustspiel „Das Duell" soll Lessing seine Theilnahme bezeigt und es günstig beurtheilt haben.

Einige Zeit, nachdem Jester in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, erhielt er den ehrenvollen Antrag, als Sekretair unter dem Minister v. Rhode zu arbeiten und sich nach Wien zu verfügen. Hier fand er einen Jugendfreund in dem Legations-Sekretair Jacobi, der seine Neigungen theilte ***). Die Amtsgeschäfte, die Jester gewissenhaft versah und zur höchsten Zufriedenheit, so daß ihm einmal eine diplomatische Sendung in Oberitalien anvertraut wurde, erlaubten ihm nicht nur unter der Anleitung eines Ober-

*) Brandes II. 43.

**) Das Stück wurde schon in den „Theatralischen Belustigungen. Frankf. u. Leipz. 1766., Bd. II., wie das gewöhnlich war, ohne den Namen des Uebersetzers gedruckt.

***) Elysium, musikalisches Drama, von J. G. Jacobi, componirt von A. Schweizer. Königsb. 1774. Im Theater der Deutschen Bd. XIII.

förſters bei Wien im Forſtfach ſich gründlich auszubilden, ſondern auch die Abende dem Theater zu widmen. Hier kam 1770 ein Stück von ihm zur Darſtellung, ein Vorſpiel, das vor dem berühmten, zum erſten Mal gegebenen Luſtſpiel „der Poſtzug" von v. Ayrenhoff**) aufgeführt wurde; es gefiel nicht nur, ſondern es machte mehr Effekt als dieſes. Jeſter's Vorſpiel bildet ein Moment in der Geſchichte des deutſchen Theaters, weil durch dasſelbe für eine Zeitlang die Grottesk-Poſſe von Wien verbannt wurde, wo man ſie als in ihrem eigentlichen Heimatsſitze warm gehalten und wo ſie ſich durch ein früh erlangtes Bürgerrecht geſchützt ſah. Der einflußreiche Regierungsrath Prof. v. Sonnenfels wollte es dahin bringen, daß das deutſche Theater in Wien den höhern Styl annähme, welcher bereits überall in Deutſchland der Schaubühne die Regel vorſchrieb. Er ſah ſich in der Ausführung ſeines Vornehmens von der einen Seite durch die Kaiſerin, auf der anderen Seite durch den dramatiſchen Dichter v. Ayrenhoff und durch den Schauſpieler Müller (alias Schröter) ***), der nur in regelmäßigen Stücken auftreten mogte, begünſtigt. Seit 1765 bekämpfte Sonnenfels in Zeitſchriften die Stegreif-Komödie, gegen die drei Jahre ſpäter ein kaiſerliches Verbot erging. Der Theaterunternehmer Affligio, ein Italiener von Geburt, ſo wie der Komiker Prehauſer ſuchten vergeblich durch Verdächtigungen, Anfeindungen und Karikatur-Vorſtellungen Sonnenfelſens Anſehn zu untergraben. Für den Theaterunternehmer ſtellte ſich die Sache um ſo ſchlimmer, als Prehauſer ſtarb. Da kam 1770, um den Faſching an ſeinem Geburts-

**) In Berlin wurde es während der Kochſchen Direction ſeit 1771 einige vierzig Mal gegeben. Sowohl nach Kochs Compendium I. S. 273. als Schmids Chronologie S. 285. iſt „Der Poſtzug" ſchon 1769 erſchienen, darum kann er doch erſt 1770 gegeben ſeyn. Baczko's Nachricht, daß Jeſters Stück „als Prolog zur erſten Vorſtellung" des Poſtzugs aufgeführt ſey, beruht ſicher auf Angaben des Verfaſſers. Andernfalls würde das in Wien überaus beifällig aufgenommene Luſtſpiel ſicher in Berlin und Hamburg früher gegeben ſeyn als 1771. Jeſter ließ in Wien eine Schrift über das dortige Theater drucken, die aber nach Erſcheinung der erſten Bogen unterdrückt wurde.

***) Urſprünglich der Lehrer der drei Söhne des alten Schuch, war er zuerſt auf dem Theater des alten Schuch aufgetreten.

ort durch seine Bernardoniaden zu feiern der Baron Joseph v. Kurz nach Wien. Weil das kaiserliche Verbot nicht aufzuheben war, so wurde eine Farce von Kurz wörtlich aufgeschrieben und nach der Vorschrift einstudirt. Müller, der hier zu seinem Aerger an dem ausgelassenen Veitstanz mit Theil nehmen mußte, ergriff mit Begierde die Gelegenheit, den Bernardon lächerlich zu machen, und diese bot ihm der preußische Gesandschafts-Sekretair dar, der in Wien nach landesüblicher Weise Herr v. Jester genannt wurde*). Er schrieb ein Lustspiel in einem Akt: „Vier Narren in einer Person," in dem Müller den vagirenden Kurz mit solchem Glück kopirte und die Lacher dermaaßen gegen ihn aufbrachte, daß dieser in einer Vorstellung, die er bald darauf gab, beinahe augepfiffen wäre und sich bekennen mußte, in Wien seine Rolle ausgespielt zu haben. — Gottsched aus Königsberg begrub 1737 den Harlekin in Leipzig, man nannte den Akt selbst eine Harlekinade, da der lustige Gesell in anderer Gestalt bald wieder zum Vorschein kam, Jester aus Königsberg vernichtete 1770 sein Treiben da, wo er zu Hause war, der ungehobelte Lustigmacher ward aus seinem Vaterlande gejagt, aber durch Tücke des Schicksals in das Vaterland des preußischen Dichters, wie wir dies bald erfahren werden.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Wien kehrte Jester nach Königsberg zurück, um hier, mit dankbarer Anerkennung der Schuchischen Leistungen ein lebendigeres Interesse für das Theater anzuregen. Eine feste Anstellung fesselte ihn seitdem an seine Geburtsstätte. Als Beamten empfiehlt ihn nichts mehr, als daß er im Büreau des Ober-Präsidenten v. Domhardt arbeitend, dessen uneingeschränktes Vertrauen bis zu seinem Tode sich bewahrte**). Er trat in das Forstdepartement, machte sich verdient durch Erhaltung der Forsten und des Wildstandes und schrieb ein verbreitetes Werk: „Ueber die kleine Jagd" nebst forstwissenschaftlichen Schriften***). Seit 1805 war er Oberforstmeister.

*) Litt. u. Th. Zeit. 1779. S. 405.

**) Mit Pietät schrieb er Domhardts Leben für die Beiträge z. Kunde Pr. I. S. 3.

***) Auch ein Taschenbuch über Schooßhündchen, die damals in der Damenwelt viel galten.

Mit allen, die ſeine Liebe für das Schauſpiel theilten, innigſt befreundet, ging er als Junggeſelle, der er blieb, vornämlich in dem Hauſe des Regimentschirurgus Gerlach aus und ein, deſſen Gattin in ihrem Kreiſe die Kunſt nicht weniger ſchätzte, als es in einigen angeſehnen Häuſern Königsbergs der Fall war. Mit ihr ſpielte er fleißig Clavier und beſprach alles Neue der Literatur, beſonders des Theaters. Ein größeres Schauſpiel, das er ſchrieb: „Freemann oder wie wird es ablaufen", rechtfertigte die großen Erwartungen, die man von ſeinem Talent hegte, nach dem Urtheil der damaligen Comödiengänger, vollkommen. Man meldete von Königsberg am 18. Apr. 1789: „Auf der hieſigen Bühne wird Freeemann gegeben werden. Der Verfaſſer iſt Jeſter. Mehr darf ich nicht ſagen, um völligen Glauben zu finden, daß Freemann eins der beſten deutſchen Orlginale iſt. Benda komponirt zu dieſem Stück für die Zwiſchenakte eine beſondere Muſik und auch die vorhergehende Symphonie, die vortrefflich ausfallen wird, weil er ſie nach dem Charakter des Stücks ſetzt. Das hieſige Theater bekommt das Schauſpiel zum Geſchenk. Plan und Ausführung ſind vortrefflich und der Dialog meiſterhaft. Es muß viel Senſation erregen; es will aber auch ſehr vorzüglich beſetzt und geſpielt ſeyn. Die Perſonen ſprechen nicht, als wenn ſie ihre Geſpräche vom Papier gelernt hätten, ſondern wie ſie in der Converſation ſprechen würden — in der feinen Welt ſprechen müſſen, ohne eben Adelungs Werke unterm Arm zu haben"*). „Freemann" iſt ein auf Rührung berechnetes Schauſpiel. Ein Recenſent (John), der kein Freund der rührenden Komödie zu ſeyn bekennt, lobt es als ein ausgezeichnetes Stück**) und giebt den Inhalt in folgender Weiſe an: „Freemann war Offizier, wurde im Dienſt von ſeinen Vorgeſetzten beleidigt, dolmetſchte das zweideutige Geſetz des Reglements nach dem Ausſpruch ſeines Ehr-

*) Theater-Zeitung für Deutſchland, Berlin bei Unger. 1789. S. 139.

**) Kritiſche Blätter zur Fortſetzung des ehemaligen raiſonnirenden Bücherverzeichniſſes Königsberg 1790. S. 105. „Sollte man, heißt es, nach allen dieſen Winken (der Vorzüglichkeit) dennoch fühlen, daß Freemann kein ſo gutes Schauſpiel wie Menſchenhaß und Reue iſt, ſo fühle man, was man will. Der Verfaſſer mag ſich dann mit einem Sedaine, einem Leſſing, Weiße, Gotter und mehr braven Männern tröſten."

gefühls, forderte seinen Feind, erschoß ihn und mußte fliehn. Er hinterließ Weib und Kinder — arm durch die Schurkerei seines Schwagers, der ein Legat unterschlug, des alten Raths, Ritter mit Namen; dessen Sohn, ein edler junger Mann, ohne vom Verbrechen seines Vaters zu wissen oder nur solches zu ahnen, unterstützt die unglückliche Familie großmüthigst während er den Pardon für Freemann bei Hofe nachsucht. Er erfährt in Holland, wo er sich aufhält, die Schandthat des alten Ritter vom Mitgehülfen desselben, wagt es unter'm Incognito eines Kaufmanns seine Familie zu besuchen, um ihr beizustehn, und erhält in eben dem Augenblick seinen Pardon, als Rath Ritter, der ihn erkannt hatte, ihn den Gesetzen überliefern will." — Ein zweites Schauspiel war „Der Dorfprediger" nach Goldsmith's Roman**). Jester's Lust- und Schauspiele wurden mit Beifall und Liebe nicht allein von der Schuchischen Gesellschaft, in Danzig wurde zum „Dorfprediger" eigens eine neue Decoration gemalt, sondern auch auswärts gegeben. „Das Duell" in Berlin und Hamburg 1771, „die junge Indianerin" in Berlin 1772, in Hamburg 1778, „Freemann" in Hamburg 1790, der „Dorfprediger" (als „Landprediger von Wakefield") ebendaselbst 1792. Daß Jester in den Stücken, die er nach dem Französischen und Englischen bearbeitete, eine glückliche Wahl traf, ersieht man daraus, daß nach denselben später neue Uebersetzungen erschienen, wie nach „dem Westindier" von Cumberland und den französischen Lustspielen „Die Drillinge" und „Die junge Indianerin"*). Dem Lustspiel „Doctor Tonnuccio", in Hamburg gab man ihn 1798, mag vielleicht ein italienischer Schwank zu Grunde liegen.

Zur Würdigung seines Talents möge eines seiner ältesten Stücke in Erwägung kommen, zu dem Sedaine die Idee gab.

*) Die letzte des „Westindiers" ist von Kotzebue, die der „Drillinge" von Schneider, der die ehemals verbreitetste von Bonin zu Grunde liegt, die der „jungen Indianerin" von W. Vogel.

**) Als er in Königsberg 1792 erschien, urtheilte ein Recensent: Wer in einer großen Vorarbeit „einige Theile verändert und sie doch zu einem schönen Ganzen vereinigt, hat seinen Ruhm eben so sicher gegründet als der Schöpfer des Originals." Königsb. Gelehrte Anzeigen (bei Nicolovius) 1792. S. 533.

Das Duell oder das junge Ehepaar von Jeſter

hat nur einen Akt. Als Luſtſpiel muß es das blutige Vorſichgehn des Duells ausſchließen, kann es aber dann nur befriedigend, wenn der verletzte Ehrenpunkt vollkommen ausgeglichen wird. Dem iſt hier nicht ſo. Das Duell iſt verabredet zwiſchen einem jungen Ehemann und deſſen Schwager, denn dieſer hatte für anzügliche Reden auf einem Ball, wenn auch in abgeſondertem Zimmer, von jenem eine Mauiſchelle erhalten. Vor beider Namen ſteht ein Von. Durch die Dazwiſchenkunft des Schwiegervaters werden die Gegner auf dem Kampfplatz von einander getrennt. Der Beleidiger zur Wiederherſtellung des Friedens muß dem Beleidigten abbittend zu Füßen fallen, worauf derſelbe erwidert: „Ihre Abbitte hat meinem Stolze geſchmeichelt" und er, der Vater und Schwiegervater in einer Perſon iſt, ſchließt: „So recht meine Kinder. Was iſt wohl abſcheulicher in der menſchlichen Natur als die Zwietracht! und was iſt wohl rührender" u. ſ. w. *). Als Probe ſtehe hier folgende Stelle:

Johann, der Bediente, der den Herrn zur Stunde des Duells wecken ſoll.

Wie froh wollte ich ſeyn, wenn er das ganze Duell verſchliefe! Ich ſage, daß ich nicht aufgewacht bin. Man lieſt ja wohl in der Geſchichte der Hiſtorie, daß Leute 7 Jahre geſchlafen haben. Wenn er von ſelbſt aufwacht, ſo bin ich wenigſtens nicht Schuld daran.

Herr v. Whigall auftretend.

Gott mein armes Weib! Vor vier Tagen in ihren Armen der glücklichſte Mann und vielleicht in wenig Stunden —. So muß ein Vorurtheil, ein falſcher Begriff der Ehre meine ganze Glückſeligkeit zernichten. Was helfen mir Stand und Geburt, wenn ſie mich mit dem elenden Vorzuge, zu dem ich ohnehin nichts beitrug, an eine unſinnige Gewohnheit feſſeln, die der Menſchheit zur Schande gereicht?

Frau v. Whigall, welche unerwartet früh vom Lande heimgekehrt iſt.

Ich habe Dich recht überraſcht, nicht wahr?

*) In der Rolle des Alten, Borſtenthals des Vaters, trat Ekhof kurz vor ſeinem Tode in Gotha zum vorletzten Mal auf im Jan. 1778. Litt. u. Th.-Zt. 1778. S. 403.

Whigall.

Gewiß — ich habe Sie heute nicht erwartet.

Frau v. Whigall.

Haſt Du auch an mich gedacht? Sieh — wie Du zuſammenfährſt. Geſtern war der Herr v. Whigall auf dem Ball en Domino.

Whigall.

Gott!

Frau v. Whigall.

O ich weiß noch mehr als das — daß Du ohnerachtet eines ganzen Seraiis von ſchönen Weibern und Mädchen gar nicht getanzt haſt, daß Du ausgeſehn haſt, als wenn Du lange Weile hätteſt — und ſiehſt Du, was Deine Julie für ein eitles und boßhaftes Ding iſt, das Alles hat ſie erfreut, ich habe daraus geſchloſſen, daß Du mich vermißt haſt, daß Du mich noch liebſt. — Aber ich weiß nicht, wie Du mir heute vorkommſt — ſo zerſtreut — ſo — Wenn ich elferſüchtig wäre, ſo gerieth ich auf die Gedanken, daß ich Dir heute ungelegen komme, daß ich — Aber im Ernſt, ich kann mich in Dein Betragen nicht finden. Sind es noch die Nachwehen vom geſtrigen Ball?

Whigall.

Julie!

Frau v. Whigall.

Was iſt das? In Stiefeln und Sporn? Ha, ha Herr irrender Ritter! Alſo ein Rendezvous. Armer Mann! Jetzt wirſt Du ſchon zu Hauſe bleiben müſſen, nun ich gekommen bin. Gleich ſag mir, wo Du haſt hingewollt?

Whigall.

Ihnen entgegen.

Frau v. Whigall.

Mir entgegen und doch haſt Du mich erſt morgen erwartet. (Sie vermißt am Spiegel eines von zwei Portraits). Wo iſt mein Portrait?

Whigall.

Sehen Sie, wie lieb ich Sie habe. Es iſt ſeit Ihrer Abweſenheit nicht aus meiner Taſche gekommen

Frau v. Whigall.

Vergieb es mir, ich habe Dich beleidiget.

Whlgall.

O meine theuerſte, meine liebſte Julie!

Frau v. Whigalt zeigt auf das noch am Spiegel hangende Portrait.

Aber ſieh nur, wie traurig er ausſieht, daß Du ihn von ſeiner Julie haſt trennen wollen. Gieb ſie ihm wieder, Du haſt ja das Original. (Während er das Portrait aufhängt, findet ſie einen Brief:) „A Madame, Madame de Whigall.“ An mich? Was iſt das. Sie erbricht den Brief. Unglücklicher, was haben Sie gemacht?

Whlgall.

Julie, Julie!

Frau v. Whlgall.

Ich Ihre Julie? Nein Grauſamer, Sie haben mich nie geliebt.

Whigall.

Beruhigen Sie ſich.

Frau v. Whlgall.

Ich mich beruhigen! nachdem Sie mein Unglück beſchloſſen haben. Grauſamer Mann, womit habe ich das verdient!

Die Blütenzeit für Jeſter's Theaterleben brach mit dem Erſcheinen Benda's an. Durch die Kunſt des melodienreichen Muſikers ſollten ſeine Worte den rechten Ausdruck gewinnen. Jeſter ließ ſich vom Kammerſekretär John, der nicht ohne Geſchick Feſt- und Gelegenheitsgedichte verfaßte, in der Metrik unterrichten, um Operetten zu ſchreiben. Was für Leipzig Weiße und Hiller waren, die in allen Schichten der Bevölkerung durch ihre Operetten eine endloſe Freude bereiteten, das wurden für Königsberg Jeſter und Ludw. Friedr. Benda. Der Muſiker wohnte bei dem Dichter und das wechſelsweiſe Eingehen des einen in die Ideen des andern gab ihren theatraliſchen Erfindungen einen höchſt wohlthuenden Reiz. Nachdem ihr erſtes gemeinſchaftliches Werk, die Operette „Louiſe“ bereits in Danzig 1789 aufgeführt war, wurde ſie im Winter 1790 in Königsberg auf der Bühne geſehn und fünfzehn Mal beinahe hinter einander dargeſtellt. Das Gefallen an den Arien und Duetten war ſo groß, daß bei der häufigen Nachfrage ein Gewerbe daraus gemacht wurde, ſie nach dem Gehör auf Noten abzuſetzen und in fehlerhafter Weiſe zu ver-

breiten. Dies nöthigte den Componiſten, obwohl ſein Werk nur in Danzig und Königsberg gehört war, ſie für das Clavier eingerichtet herauszugeben *).

Wenn Weiße es ſich vorſetzte „das kleine geſellſchaftliche Lied unter uns einzuführen" und das Gelingen ſich zur Ehre anrechnete, ſo kann ſie Jeſter in beſchränkterem Kreiſe mit ihm theilen, denn die von ihm gedichteten Lieder machten auch „einen Theil des geſellſchaftlichen Vergnügens aus und gingen ſogar zu dem gemeinen Volk über. Man hörte ſie auf den Gaſſen, in den Wirthshäuſern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande von Bürger und Bauervolk ſingen." Wie das „Als ich auf meiner Bleiche" aus Weiße's „Jagd" oder „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" das für die jetzige Welt noch in Haydn's „Jahreszeiten" erhalten iſt, aus Weiße's „Liebe auf dem Lande", ſo hallten in den neunziger Jahren in Königsberg überall die Geſänge aus der „Louiſe" voll harmloſer Freude und Gemüthlichkeit, wieder, das Eingangslied von Hannchen geſungen:

Heitrer Sinn und froher Muth,
Das iſt all mein Hab' und Gut
Und ich geb's, ſo arm ich bin,
Nicht für alle Schätze hin.
Jung und mürriſch ſteht nicht fein,
Lieber todt als traurig ſeyn.
Ach der Gram — nur gar zu bald
Macht er junge Mädchen alt.
Heitrer Sinn u. ſ. w.

oder das Duett zwiſchen Vater Kollmann und der Wittwe Günther:

Chocolade und Kaffee
Iſt nicht Brauch in meinem Hauſe,
Weit geſünder iſt der Thee
Sonntags, Sonntags, nur zum Schmauſe —
Außerdem kann ich's nicht leiden:

*) Louiſe, eine komiſche Operette in 3 Aufzügen von F. E. Jeſter. in Muſik geſetzt und für das Clavier eingerichtet von L. F. Benda Königsberg (1791).

Und auch das muß ſie vermeiden.
Das merk ſie ſich, das ſag' ich ihr.

Schon gut, ſchon gut Papachen,
Schon gut, ich merk' es mir.

Und noch eins: Zwar hait' ich Wein,
Doch das laſſ' ſie ſich nur ſagen,
Niemand trinkt als ich allein,
Wein bekömmt nicht jedem Magen.
Nur nicht naſchen, kanns nicht leiden,
Und das muß ſie ja vermeiden.
Das merk ſie ſich, das ſag' ich ihr.

Schon gut, ſchon gut Papachen,
Schon gut, das merk' ich mir.

Jeſter und Benda beſchenkten die hieſigen Theaterfreunde darauf mit „Mariechen", einer Fortſetzung der Louiſe, und mit der „Verlobung", die mit Beifall aufgenommen wurden, wenn ſie auch nicht den der erſten Oper erreichten. Als Benda durch einen jähen Tod dem Freunde entriſſen wurde, fehlte es ſeinen Operndichtungen nicht an geſchickten Componiſten, deren Reihe Hiller eröffnet. Die anderen waren Stegmann, Mühle, Cartellieri in Wien, Präger und Schönebeck. Die von dem letzten geſetzte Operette „Der Wunder-Igel" in 1 Akt iſt in Königsberg 1793 erſchienen. Eine Oper „Eſther" in 3 Akten ſcheint ernſt gehalten und ganz in Verſen geſchrieben zu ſeyn.

Vielleicht, weil Jeſter gar zu ſehr ſeine Erfindung den Talenten in der Schuchiſchen Geſellſchaft anpaßte, ſcheinen die Opern auf andern Theatern nicht leicht in Szene geſetzt zu ſeyn. Nur eine wurde in Hamburg, „der Triumph der Liebe," 1796 mit der Muſik von Stegmann dargeſtellt, aber lau aufgenommen.

Mit des Dichters heranrückendem Greiſenthum, mit dem neunzehnten Jahrhundert verbreitete ſich ſtatt der warmen Theilnahme an der poetiſch-dramaturgiſchen Thätigkeit Jeſter's über ſie unfreundliche Kälte. Seine Liebe für das Schauſpiel hörte aber nicht auf und heiter und gelaſſen, wie er war*), trug er Krän-

*) Der Buchhändler Nicolovius, der das Manuſcript des mehrtheiligen

kunzen und tröſtete ſich damit, daß es ehemals anders geweſen. v. Kotzebue, in dem er einen aufrichtigen Freund zu beſitzen vermeinte, brachte ihn in der Fortſetzung der „Deutſchen Kleinſtädter" als Dichter Sperling auf die hieſige Bühne, die „Louiſe" die noch einmal auf den Wunſch der ältern Theaterbeſucher zur Aufführung kam, wurde, vielleicht weil die Spielenden für das anſpruchslos ſchlichte Gemälde keinen Sinn hatten, nur mit mitleidigem Lächeln aufgenommen, der „Freemann" war wegen Mangels an Zuſchauern an einem Abend nicht geſpielt und ſchon früher durch eine Anekdote in Verruf gekommen, die unter Lachen häufig erzählt wurde*). Jeſter nahm ſich des Theaters jetzt weniger an durch das Schreiben neuer Stücke, als durch Rath, den er aus ſeinem Schatz von Erfahrungen den Directionen gab und durch das Kunſtintereſſe, das er in weiten Kreiſen lebendig zu erhalten ſuchte. Ganz gab er das Schriftſtellern nicht auf. Nach ſeiner Ueberſetzung zu der Jſouardſchen Compoſition ward die „Aſchenbrödel" gegeben und Jeſter empfand die Wonne mit der Dem. Toscani, wenn dieſe unter rauſchendem Beifall tanzend die Arie: „Ich die kleine Aſchenbrödel" da capo vortrug. Den letzten bedeutſamen Kunſtgenuß gewährten ihm die Gaſtvorſtellungen der Milder-Hauptmann.

Jeſter ging kurz vor ſeinem Hinſcheiden mit dem Plan um, ſeine ſämmtlichen dramatiſchen Arbeiten herauszugeben und den ſchwankenden Theaterverhältniſſen in Königsberg — zwei Schau-

Werkes: „Ueber die kleine Jagd" nach Leipzig geſchickt hatte, theilte ihm nach einiger Zeit die troſtloſe Kunde mit, daſſelbe ſey auf unbegreifliche Weiſe unwiederbringlich verloren gegangen. Jeſter war ruhiger, die Nachricht zu vernehmen, als jener, ſie zu verlautbaren. „So werde ich das Buch noch einmal ſchreiben" ſagte Jeſter und hielt Wort.

*) Jeſter in einer Mittagsgeſellſchaft brach nach der Tafel eher auf, als es dem Wirth und einem fremden Herrn unter den Gäſten lieb war, nachdem er ſchon lange vorher unruhvoll nach der Uhr geſehn. Jeſter geſtand, daß es ihn ins Theater triebe, da ſein Schauſpiel dargeſtellt würde. Der Fremde beurlaubte ſich mit ihm, um an dem Vergnügen Theil zu nehmen Man fand das Theater verſchloſſen. Jeſter bedeutete den Begleiter, es dürfe des Andrangs wegen geſchehn ſeyn, mit der beruhigenden Bemerkung, daß für den Autor und ſeinen Schützling ſich noch ein Plätzchen finden würde. Nach langem Klopfen wurde die Thür geöffnet und der mürriſche Freiwohner gab den Beſcheid, die Leute hätten das alte Stück nicht ſehen wollen.

ſpielhäuſer hatte er in Aſche zuſammenſinken ſehn — einen neuen ſichern Halt zu gewähren. Beides konnte er nicht erreichen. v. Baczko zählt von ihm 10 Original-Luſt- und Schauſpiele, 9 Original-Opern, 13 Luſtſpiele nach Cumberland, Sedaine, Picard u ſ. w. und 4 Opern nach dem Franzöſiſchen auf, die in der Geſammtausgabe in zwölf Bände vertheilt werden ſollten. Größeren Dank bei den Nachlebenden glaubte ſich Jeſter dadurch zu erwerben, daß er einen hieſigen Banquier in das patriotiſche Unternehmen zur Erhaltung und Neubegründung des königsbergſchen Theaters zog. Dieſer ſpielte aber nur den Kunſtgönner und ging um ſo willfähriger großmüthigſt in die ihm vorgelegten Plane ein, als es ihm darauf ankam, die Welt noch eine kurze Weile länger über den ausbrechenden, totalen Banquerott zu täuſchen.

Jeſter trug von der Jahre Laſt gebeugt auf Penſionirung an und verlebte den Abend ſeines Lebens im Hauſe ſeiner alten Freundin Gerlach. Es wurde dunkler um ihn, da die Schwäche ſeines Auges ihm zuletzt das Leſen und Schreiben verbot. Die treuſte Pflege vermogte ihn nicht über die Mühſeligkeiten des Alters hinwegzuheben. Er war vergeſſen, noch ehe er ſtarb. Wenn bei irgend einem das Wort, daß der Prophet nicht im Vaterlande gelte, nicht zutraf, ſo bei ihm, deſſen dramatiſche Leiſtungen nicht nur mit Theilnahme, ſondern Enthuſiasmus empfangen wurden, wie kein Stück, das von einem Königsberger früher oder ſpäter hier gegeben iſt. Dennoch wurde ſein Andenken mit ihm begraben und, der in der Handſchrift zurückgebliebenen Schauſpiele nicht zu gedenken, ſind die gedruckten zu Seltenheiten geworden und vollſtändig vielleicht nicht mehr vorhanden *). Höchſtens erinnert man ſich noch im Garten der Todtenkopf-Loge, beim Anblick des Denkmals, das ſeine Ruheſtätte bezeichnet, der Verdienſte, die er ſich um den von ihm begründeten, neuen Sitz der Freimauerei er-

*) Obgleich „Freemann" und „der Wunderriegel" in Königsberg verlegt ſind, ſo ſind ſie nirgendwo, weder hier noch in Leipzig aufzufinden. Anfragen, die nach Berlin und Wien gemacht wurden wegen dieſer und der andern gedruckten Stücke, hatten keinen Erfolg. Nach Ermittlung des Ortes, wohin der handſchriftliche Nachlaß gekommen, kam von dort, einem Gute in Litthauen, die Nachricht, daß er vor längerer Zeit „ſtoßweiſe als Maculatur" verwandt ſey.

ward, deſſen fünfzigjähriges Jubelfeſt er kurz vor ſeiner Auflöſung feierte. Sein Todestag war der 14. April 1822.

In dem Grad, als das Intereſſe an den bildenden Künſten abgenommen, ſtieg das Gefallen an den theatraliſchen Genüſſen. Der höhere Reiz des geſelligen Lebens begründete ſich auf ſie. Ein neues Stück, die gelungene Leiſtung eines Bühnenkünſtlers war das Tagesgeſpräch und der ausgiebigſte Stoff der Unterhaltung. Sobald eine Schauſpielergeſellſchaft ihren Einzug gehalten, beſtimmte der Comödienzettel die Hausordnung in den gebildeteren Kreiſen. Er ward als der Kalender angeſehn, auf dem der Theaterfreund neben Beiſchriften, die ſich auf die Darſtellung, auf den zahlreicheren und geringeren Beſuch eines Stückes u. ſ. w. bezogen, Begebniſſe vermerkte, die mit der Comödie nichts gemein hatten. So lieſt man auf zwei, die zur großen vorliegenden Folge der Danziger Comödienzettel gehören: „Schrecklicher Tag! Julchen meine Schweſter" u. ſ. w. „Heute Schweſter Julchen begraben."

Nicht nur als Zuſchauer wollte man ſich an dem mimiſchen Kunſtwirken betheiligen, ſondern ſich ſelbſt darin verſuchen. Mit wahrhaft leidenſchaftlichem Eifer wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall das Liebhabertheater gepflegt und Opfer keinerlei Art geſcheut, um durch Sorgfalt und Mühe ſich des Beifalls der Geladenen zu verſichern. Nicht allein daß in den größern Häuſern bei feierlicher Angelegenheit die dramatiſche Vorſtellung der Mittelpunkt der feſtlichen Vereinigung ausmachte und Monate lang die Zurüſtung und Einübung den Familienkreis beſchäftigte, ſondern es wurden auch in zum Theil großartiger Weiſe Liebhabertheater errichtet, auf denen vornehme und graduirte Perſonen ein Paar Mal in der Woche vor 60 bis 80 Zuſchauern beliebte Stücke gaben, nicht kleine Komödien, ſondern Trauerſpiele, die den ganzen Abend ausfüllten, Opern, die ein langes Studium erforderten. Bisweilen zählte man an dreißig Spielende. Dadurch wurde die Theilnahme an den öffentlichen Theatervorſtellungen keineswegs geſchwächt, vielmehr ſtieg die Liebe an denſelben und der Schauſpieler und ſeine Kunſt fand größere Beachtung, indem man einestheils durch die Ausübung die Schwierigkeit erkannte, anderntheils ſich genöthigt ſah, vielfach den Rath und die

Beihülfe der Männer von Fach in Anſpruch zu nehmen. Das Privattheater belebte aber nicht allein den Kunſtſinn, ſondern es förderte auch die Kunſt. Aufkeimende Talente verſuchten ſich hier zuerſt mit ihren Leiſtungen als Dichter und Schauſpieler und ſtellten ſich nicht bei ihrem ſchüchternen Auftreten einer abſchreckend liebloſen Beurtheilung aus. Die bekannte Sophie Albrecht bewährte ſich als Künſtlerin auf dem Privattheater in Erfurt in der Titelrolle von Plümicke's „Lanaſſa", als Jenny in „Montroſe", ehe ſie öffentlich auftrat. Stücke, die einem Verbot zufolge aus engherzigen Rückſichten nicht öffentlich dargeſtellt wurden, oder deren In-Szene-Setzung kleineren Truppen ſchwierig war, wurden hier den Gebildeten zur Anſchauung gebracht. Als im Anfange „Emilia Galotti" auf den öffentlichen Schauplätzen nicht die verdiente Geltung ſich erringen konnte — ein Principal, als er ſie geleſen, ſchrieb an den Rand: Noli me tangere — wurde ſie auf den Privattheatern häufig aufgeführt. Die Kunſtfreunde Dresdens ſahen, da die Darſtellung von „Julius von Tarent" verboten war, das Trauerſpiel auf den Privattheatern. Dieſe ahmten alſo nicht nach, ſondern ergänzten und füllten den Mangel aus.

Fürſtliche Perſonen ſpielten auf dem Privattheater in Meiningen, das 1776 erbaut war, und in dem geſellſchaftlichen Hoftheater in Saarbrück. Prinzeſſin Amalie componirte für das Liebhabertheater in Tiefurt, auf dem ſie ſelbſt neben Goethe, der ſich als gewandter Schauſpieler zeigte, einzelne Rollen übernahm. Unter geiſtlichem Schutz gedieh zu einer namhaften Große das Privattheater in Erfurt und zwar unter dem des Coadjutors Freiherrn v. Dalberg ſeit 1782. Hier trat regelmäßig eine Reihe von Doctoren auf und es wurden „Die Zwillinge" und „Ariadne auf Naxos", „Clavigo" und „Die Räuber" gegeben. Neben dieſen Privattheatern im größten Maaßſtab gab es deren in großen und kleinen Städten in allen Dimenſionen. Vornämlich wurde von ihnen die Würde des deutſchen Dramas vertreten.

Das Liebhabertheater wurde, wie es ſcheint, nicht leicht irgendwo früher und allgemeiner aufgeſchlagen als in Königsberg. Dies haben wir uns wohl dadurch zu erklären, daß die Anweſenheit der Ruſſen und der große Brand die herumziehenden Künſtler ſo lange vom Muſentempel fern hielten.

Johann Adam Tritt, ein begüterter junger Mann aus Danzig, errichtete, da er in Königsberg ſtudirte, 1764 ein Liebhabertheater und vereinigte ſich mit einer Zahl von talentvollen Freunden, um Vorſtellungen zu geben, zu denen eine Eintrittskarte zu erhalten, jeder für eine beſondere Begünſtigung anſah. Dies um ſo mehr, als damals keine öffentlichen Schauſpiel-Vorſtellungen ſtatt hatten. Aber auch als dieſe wieder begannen, behielt die Privatbühne ihre alte Anziehungskraft und ſelbſt Schauſpieler verſchmähten es nicht, Zuſchauer zu ſeyn. Die Bühne befand ſich in einem Hauſe in der Pulverſtraße, beſtand zwei Jahre und auf ihr wurde nur von Herren geſpielt. Unter ihnen zeichnete ſich der Unternehmer dermaaßen aus, daß nur eine Stimme war, er würde, wenn er das dramatiſche Studium ſtatt zum Vergnügen, zum Beruf erwählte, ſich zu einem der erſten Künſtler ausbilden. Neben ihm thaten ſich ſeine landsmänniſchen Commilitonen hervor Sendel und Gralath, die, während jener nachmals als polniſcher Legations-Sekretär in Warſchau und Danzig arbeitete, in ihrer Vaterſtadt wichtige Aemter verſahen. Unter den Königsbergern waren die vornehmſten Kurella, Herders Jugendfreund, Podbielski, Jacobi und Teſter. Die beiden letzten, als der Ernſt des Lebens die heitern Kunſtjünger längſt zerſtreut hatte, fanden ſich als Geſchäftsmänner in Wien zuſammen, bevor Jacobi preußiſcher Conſul in London wurde *).

Im J. 1764 feierten Offiziere des v. Tettenbornſchen Regiments den Geburtstag ihres Chefs durch ein Feſtſpiel, das, von Lauſon abgefaßt, das Bild des Generals von 55 Lampen, zur Erinnerung an die Zahl ſeiner Lebensjahre, zur Anſchauung brachte und durch die Darſtellung von Leſſings „Schatz".

Im Hauſe des ruſſiſch kaiſerlichen geheimen Raths, Reichsgrafen v. Kayſerling — von hier aus verbreitete ſich zuerſt der feine Ton des geſelligen Lebens in weiteren Kreiſen über ganz Königsberg — befand ſich ein Theater, das viel benutzt wurde. Als 1771 der Prinz Heinrich, Bruder Friedrichs II., den Königsbergern einen Beſuch machte, ſo gehörten zu den Feierlichkeiten,

*) Zu den wenigen Mitgliedern des Liebhabertheaters, die nicht Studenten waren, gehört Lindner, der General beim Ingenieur-Corps wurde. Beiträge z. Kunde Pr. Bd. V. S. 504.

die ihm zu Ehren veranstaltet wurden, eine dramatische Unterhaltung im Hause des Reichsgrafen „auf dem dazu aptirten Theater" und dies war um so passender, als sich die kgl. Hoheit für das Schauspiel interessirte, auf dem Theater zu Rheinsberg zusammen mit dem Herzog Friedrich von Braunschweig spielte und wie dieser auch Dramatisches schrieb. Da er Französisches ins Deutsche übertrug, so ist es auffallend, daß Kayserling eine französische Vorstellung gab, die mit einem von der Reichsgräfin selbst verfaßten Prolog La chiffre en fleurs begann. Das Stück war der allbeliebte Deserteur von Mercier. Die Spielenden waren die vornehmsten Adlichen *). Einige Jahre später sah v. Hippel im Kayserlingschen Hause „Soliman den Zweiten" von Favart aufführen, in dem die Hauptrolle dem Herzog von Holstein-Beck zugetheilt war **).

Im Hause der Mutter des Herzogs, einer gebornen Gräfin zu Dohna-Leistenau, die „eine veraltete Vorliebe" für die ältern französischen Dichter nährte, war oft französisches Theater. In Opern pflegte Elisabeth Graun geb. Fischer, nachmals v. Stägemann, die Hauptpartie zu singen ***).

Bei Kriegsrath Gervais wurde eine Oper vom Kriegsrath Bock gegeben, dessen Gattin, Sängerin und Lautenspielerin, eine Schwester Reichardts war †).

In Marienwerder wurde zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums des General-Lieutenants v. Krakow 1786 von Dilettanten „der deutsche Hausvater" mit einem Prolog gegeben.

Im Schloß in Heilsberg spielten die Offiziere der Garnison 1787 den „Vetter von Lissabon."

Auch in Danzig wird kein Mangel an Privattheatern gewesen seyn, wenn sich auch nur Nachricht von einem erhalten hat, das aber von der Art war, daß die Tragödien in Burlesken verwandelt wurden. Nur zwei der Spielenden verriethen Anlage.

*) Kantersche Zeitung 1771. S. 50. Der französische Prolog, so wie die deutsche Uebersetzung ist 1780 gedruckt.

**) Hippel Bd. XIV. S. 241.

***) Nach den dunklen Angaben in den „Erinnerungen von Elisabeth Stägemann." Leipz. 1846. Die Facta sollten hier durch veränderte Namen unkenntlich gemacht werden.

†) Hippel XIII. S. 87.

Die Liebe, mit der die Schuchiſchen Vorſtellungen 1781 aufgenommen waren, beſtimmte eine Zahl Kaufmannsdiener zu einem Kunſtverband. Sie gaben große Luſt- und Trauerſpiele, wie Brömels „Adjutant" und den „Werther". Im letzten Stück ſetzte im Eifer der Deklamation die Hauptperſon die Piſtole zu früh an den Kopf, deren rothgefärbte Mündung ſchon lange vor der Ermordung das Blutmaal auf die Stirne prägte. In den ernſteſten Szenen wurde gelacht und die Obrigkeit machte durch ein Verbot dem Unfug ein Ende *).

Die Würde der Kunſt, die das Schauſpielweſen adeln ſollte, vermogte nicht das Hergebrachte, Handwerksmäßige ganz zu verdrängen. Von Comödien, die einſtudirt werden, heißt es, ſie ſind „in Arbeit". Vielfach blickte noch das Aberwitzige der Quackſalberbude vor. So hat es etwas komiſch Frappantes die Art, wie die Spielenden nach den Fächern eingetheilt werden, wodurch die freie Kunſt zur Zunftgenoſſenſchaft ſich herabgeſtimmt ſieht. Anfangs hieß es „Tyrannenagent" „Königsagent" und auch jetzt werden noch die Schauſpieler engagirt als Chevaliers und Escrocs, Naturburſchen und polternde Alte **). Im 18. Jahrhundert kam viel auf die Uebernahme der „Mantelrollen" und der „Beinkleiderrollen" an.

Die Mantelrolle ſpielte der Alte, der gefoppt werden ſollte und der dem Fopper gegenüber ſtand. Jenes war der Anſelmo und dieſer der Harlekin oder nach ihnen zugeſtutzte Charaktere, wenn auch der kurze Mantel des Alten von Frankreich herübergekommen war. Unter den franzöſiſchen Schauſpielern in Berlin that ſich einer 1740 hervor „welcher in Mäntelrollen, Charaktern und Harlekins ſeines Gleichen ſuchte" ***). Als unter den deutſchen Stänzel, der letzte namhafte Anſelmo, alterte, verlor ſich das Intereſſe an den Mantelrollen und Leſſing ſchrieb 1781, man habe es längſt ſatt „einen alten Laffen im kurzen Mantel

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1782. S. 173.

**) Bisweilen war eine Rolle Bezeichnung für ein Rollenfach. Nach dem ſcharf ausgeprägten Charakter in der „Galora von Venedig" ſtellte man Schauſpielerinnen zu „Agneſen-Rollen" an.

***) Unter den deutſchen Schauſpielern war Koch in Berlin unnachahmlich „in den franzöſiſchen Mäntelrollen." Plümicke S. 276.

und einen jungen Gecken in bebändesten Hosen unter ein Halbdutzend alltäglichen Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen*)." Auch in unserer Zeit ist der Name Mantelrolle noch nicht ganz ungewöhnlich. Sie werden von untergeordneten Schauspielern gegeben, die in ihnen nur repräsentiren oder figuriren.

Später kamen die Beinkleiderrollen auf. Wenn vormals die Damen zaghaft waren, und noch nach Lessings Ansicht mit Recht zaghaft waren, öffentlich aufzutreten und sich der Beurtheilung des Publikums preiszustellen, so traten sie nun herrschsüchtig auf und wollten gegen die Männer sich keines Vorrechts entäußern. Wie bei den Handwerkern die hinterbliebene Wittwe das Geschäft fortzusetzen pflegt, so ließ auch die Theater-Directrice den verstorbenen Director nicht nur nicht vermissen, sondern lieferte oft auch durch Ordnungsliebe und Umsicht den thatsächlichen Beweis, daß sie die Stelle der Männer mehr als zu ersetzen im Stande wäre. Ein Vorwurf entsprang aber daraus, daß, wie wir schon in einem alten Theater-Kalender lesen **) „die Directrice, wie gewöhnlich, eine besondere Lust zu allen ersten Rollen spürt und ihren Despotismus sogar bis ins Männerfach ausdehnt." Die Schauspielerinnen gefielen sich in Männertrachten und wurden in ihnen gern gesehn und es wurde „der Geschmack an Beinkleiderrollen", wie sie in der deutschen Bühnensprache heißen, ein Lieblingsgeschmack der deutschen Schauspielerinnen. Weiße beschenkte mit einem wirksamen Lustspiel „Amalie", 1766 erschien es im Druck, das Repertoir, in dem die Hauptperson als junger Mann von der ersten bis zur letzten Szene auftritt. Es machte auf allen Theatern einen um so größeren Eindruck, als die Amalie stets von einer Lieblings-Schauspielerin gegeben wurde. Später war es vornämlich das Preisstück „Der Adjutant" von Brömel, der unter den Comödien der Art, denn auch der Adjutant ist eine verkleidete Dame, seit 1780 mit schallendem Beifall aufgenommen wurde ***). An der von den Dichtern vorgeschriebenen Metamorphose hatten

*) In der Vorrede der zweiten Ausgabe vom „Theater des Herrn Diderot. Nach Théorie de l'art de Comedien. Paris 1820: „Les roles à manteau sont ceux du bas comique où l'on réussit le plus aisement.

**) Gothascher Theater-Kalender auf 1783. S. 38.

***) Auch Jesters Louise erscheint in männlicher Verkleidung.

aber die Schauſpielerinnen nicht genug. Sie rangen dahin, wenn Stimme und Wuchs es nicht als zu gewagt erſcheinen ließ, ſich in Rollen zu zeigen, in denen die erſten Heldenſpieler Lorbern ernteten. Lange bevor die Jungfrau von Orleans die Fahne ſchwang, bewunderte man ſchon Heroinen in klirrender Rüſtung mit Schild und Schwert. Eine ſolche war Madame Neuhoff. Madame Abt, die 1783 in Göttingen ſtarb, wagte ſich ſogar an die Rolle des Hamlet und vermehrte durch ſie ihren Ruhm. Es fehlte ihr nicht an Nachahmerinnen. In der Rollenbezeichnung der erſten Liebhaberinnen lieſt man jetzt ganz gewöhnlich: „verkleidete Rollen" um den gewöhnlichen techniſchen Ausdruck: „Beinkleiderrollen" zu vermeiden.

Die Revue der Schauſpieler iſt füglich mit der Neuhoff und und mit Döbbelin zu eröffnen, die mit martialiſchem Eifer eine Breſche in das von der Regelmäßigkeit all zu ſehr beengte Theater brachen, oder wenigſtens der ſteifen Feierlichkeit das Widerſpiel hielten. Beide bekannten ſich zu regelmäßigen Stücken, aber nur in ſofern ſie einen Gegenſatz zu denen von ihnen verachteten Stegreifſpielen bildeten. Wenn beide auch eine Zeitlang Mitglieder der Schuchiſchen Geſellſchaft waren, ſo traten ſie in Danzig und Königsberg doch nur wenig auf und können daher abgeſondert von dem gleichſam in einander verwachſenen Perſonal betrachtet werden.

Madam Neuhoff, geborne Elendſohn, war eine Danzigerin und Enkelin des berühmten Pantalone Franz Jul. Elendſohn. Sie verſuchte ſich zuerſt in ihrer Vaterſtadt in der Dietrichſchen Geſellſchaft. Zu einer trefflichen Künſtlerin bildete ſie ſich in Petersburg aus, wohin ſie mit dem Ehepaar Garbrecht ging, um ſich der Hilverdingſchen Geſellſchaft anzuſchließen. Die Fortſchritte, die ſie machte, waren weniger eine Folge des Unterrichts von Seiten der Mitſpielenden, als von Seiten eines Ingenieur-Oberſten v. Melufino, der mit den Leiſtungen der deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Comödianten wohl bekannt, im Stande war, ihr das Verſtändniß der höhern Schauſpielkunſt zu eröffnen. Die Rollen, welche die damals zwanzigjährige Künſtlerin ſtudirte, gab ſie ungleich vollendeter, als die ſie ſpäter für ſich lernte. Bruſt und Stimme, Geſtalt und Geſicht wieſen ſie auf das Heldenfach

hin. Mehr natürliche Anlagen als Studium befähigte sie Racine's Phädra und Weiße's Rosemunde vortrefflich zu spielen. Im Komischen mittelmäßig, war sie im Tragischen groß und erhaben und ihr Spiel galt für edel und natürlich *). „Wo Wuth und Verzweiflung auszudrücken ist, so liest man, reißt sie jeden Zuschauer hin." In Petersburg vermählte sie sich mit dem Schauspieler Neuhoff, der nach des deutschen Theater-Directors Hilverding's Tode in dessen Stelle trat, indem er sich das kaiserliche Privilegium zu verschaffen wußte. Neuhoff starb 1763 und seine Gattin war willens, das Unternehmen weiter zu leiten. Dies hintertrieb Scolari und Madam Neuhoff verließ Rußland und fand, damals 30 Jahre alt, Aufnahme in die Schuchische Gesellschaft. Sie that sich jetzt in männlichen und verkleideten Rollen hervor, in deren Ausführung sie durch eine männliche Stimme unterstützt wurde. Sie spielte den Orosman in der „Zaire", den Barnwell in dem „Kaufmann von London," den Krispus in einem Trauerspiel von Weiße gleichen Namens und nicht weniger die Titelrolle in Weißens „Amalie." Als Amalie, Rosemunde und Orosman wurde sie 1767 auch vom Königsberger Publikum beklatscht. Im J. 1772 trat sie wiederum vor dasselbe. Obgleich erst 39 Jahre alt, gab sie nun Mutterrollen. Sonst fand man sie nicht verändert und setzte nur an ihrer Gesticulation aus, daß sie zuviel Studium und Zwang verrathe. Sie gab in „Romeo und Julie" — Schmidt spielte die Hauptrolle — Juliens Mutter. Mit einem Cavalier, der unter dem Namen Overkamp auf der Schuchischen Bühne mit agirt hatte, ging sie drauf in die weite Welt und kam endlich nach Petersburg zurück. Hier empfing sie, da das von ihrem Mann besessene Privilegium in Mende's Hände übergegangen war, ein zweites **).

Neben der Neuhoff glänzte seit 1766 auf der Schuchischen Bühne Döbbelin und durch vereinte Bestrebungen brachten sie es dahin, daß in Berlin „beinah einen ganzen Sommer hindurch fast täglich Trauerspiele gespielt wurden" ***). Döbbelin drang darauf, in Hamburg den Richard III. bei Ekhofs Anwesenheit

*) Schmid Chronologie. S. 168. Plümicke S. 253.
**) Schmid Chronologie S. 264. 305
***) Plümicke S. 254.

darzuſtellen um ihn zu zerſchmettern" *); denn wenn dieſer bei den Helden des Corneille das Pomphafte und aufgebläht Strotzende durch Declamation und Stellung zu dem Anſpruchsloſen und einfach Ungezwungenen, mehr als erlaubt, herabzuſtimmen ſuchte, ſo ſchraubte jener es — man kann ſagen, bis zum Platzen herauf, und ſchwang die Donnerkeile bis zum Entſetzen. Die Wirkung, die Aeſchylus' „Eumeniden" bei den Weibern einſt zuwege brachten, wollte er durch ſein Spiel erreicht haben, indem eine Zuſchauerin vor der Zeit niederkam. Zu gütlicher Ausgleichung rühmte er einen Podagriſten geheilt zu haben, der ſich ins Schauſpiel tragen ließ und geſunden Fußes nach Hauſe ging. Als er in Weimar im „Oedipp" „O Abgrund öffne dich!" deklamirte, war, wie er zum Erſtaunen erzählte, ſeine Bewegung ſo heftig, daß er einen Abſatz ins Parterre ſchleuderte, der von einer vornehmen Dame mit dem Taſchentuch aufgefangen wurde, in das ſie Thränen der Rührung weinte. Auch in Luſtſpielen führte er durch ſeine Heftigkeit ſonderbare Effektſzenen herbei, ſo entführte er bei einer plötzlichen Handbewegung einſt den falſchen Zopf eines Mitſpielenden *).

Karl Theophil Döbbelin wurde in Königsberg in der Neumark 1727 geboren. Als er das Gymnaſium in Berlin beſuchte, ward er zum Militär ausgehoben, aber wieder entlaſſen, da er es nicht zu dem Höhenmaaß brachte, das man ſich von ſeinem Wachsthum verſprochen hatte. Döbbelin ſtudirte in Frankfurt a. d. Oder und in Halle. Lieber als den ernſten Studien widmete er ſich denen der Kunſt und er trat zur Neuberſchen Bühne, kurz bevor die berühmte Principalin den völligen Sturz ihres Unternehmens erlebte. Er entſchied ſich für das Heldenfach. Nachdem er hie und da geſpielt hatte, wurde er vom Comödiantenmeiſter Ackermann nach Königsberg 1754 eingeladen. Hier empfahl er ſich durch den Zamor in der „Alcire", durch den Ulſo im „Kanut." J. E. Schlegel im Ulſo, wie ſpäter Weiße im Richard III. gaben Gelegenheit zur Herausbildung der grell heroiſchen Tollwuth, in der Döbbelin ſich furchtbar zu gebärden wußte. Ulſo, eine Glanzrolle der älteren Heldenſpieler, wäre mit den

*) Meyer Schröder I. S. 125.
**) Ebendaſ. I. S. 88.

Alexandriner-Stücken früher vergessen worden, wenn jener ihn nicht von Zeit zu Zeit, zuletzt 1787, dem Publikum vorgeführt hätte. Effektvoll mogte die Deklamation seyn, wenn der vor Ehrgeiz zum Unmenschen gewordene Ulfo seiner Gattin gegenübersteht, der milden Schwester des milden Kanut, die ihn vergeblich zu beschwichtigen sucht

Ist denn nicht, was du bist, Kanutens Eigenthum?
Was hat dich wider ihn so aufgebracht?

Ulfo.

Sein Ruhm.
Soll er allein die Welt mit seinen Thaten füllen?
Sein Name wird genennt und meiner bleibt im Stillen.
Hier selbst in seinem Sitz will ich ihm Krieg erwecken.
Hat er mich erst gefurcht, nun will ich ihn erschrecken.

In Königsberg lernte er Friederike Hartmann, ein aufblühendes Talent, kennen und verlobte sich mit ihr, die aber vor der Vermählung starb. Hier gewann er im Spiel, aber nicht auf der Bühne, 200 Dukaten *) und gab, nachdem er ein Paar Jahre unter Ackermann gewirkt, die Anstellung auf, denn im Besitz jener Summe faßte er den Entschluß, eine große Reise durch Deutschland, Frankreich, Italien und England zu machen, um alle große Schauspieler zu sehn und durch die Wahl der ersten Muster zur höchsten Vollendung der Kunst zu bringen. Allein schon in Leipzig wurde er andern Sinnes. Gottsched, der sich für Döbbelin schon darum, weil er den Cato spielte, interessiren mogte, beredete ihn, eine neue Truppe zu bilden, denn wie er der Neuber einen gefährlichen Nebenbuhler in Schönemann aufgestellt, so wollte er auch ihrem Nachfolger Koch, der durch Aufnahme der Oper es mit dem classischen Geschmack verdorben, durch Döbbelin den Helden die Spitze bieten lassen. Dieser folgte dem Rath und errichtete, mit einem Privilegium vom Kurfürsten von Mainz versehn, 1756 wirklich eine kleine Gesellschaft **), zu der

*) Nach Schmids Chronologie S. 185. sechs tausend Thaler.

**) In ihr glänzte Madam Mecour, die unter Döbbelins Leitung zuerst Ruf erhielt und nach manchem Wechsel unter ihr auch den Abend ihres Kunstwirkens 1784 beschloß.

Madam Steinbrecher nebſt Tochter, und Brückner gehörten. Seine erſte Vorſtellung war Voltaire's „Oedipp", zu der die Garderobe in 24 Stunden beſchafft wurde. Der Krieg trieb ihn von Erfurt nach Weimar. Nach manchen Zügen ſah er ſich genöthigt, ſchon 1758 das Directorat aufzugeben. Er kehrte in der frühern Stellung zu Ackermann zurück, der mittlerweile Preußen verlaſſen hatte und in der Schweiz ſein Heil verſuchte. Ackermann, wie er den Ulſo ſpielte, ſo auch mehrere Rollen, in denen Döbbelin leuchten wollte trat ſie ohne Weiteres an ihn ab. 1766 iſt Döbbelin in Berlin und Mitglied der Geſellſchaft Franz Schuch d. j. Seiner ebenbürtigen Spielgenoſſin Neuhoff mußte er jetzt den Zamor in der „Alcire", den Orosman in der „Zaire" abtreten. Er ſetzte es durch, daß wenigſtens für eine Zeitlang nur „regelmäßige" (wörtlich gelernte) Stücke gegeben und die Harlekinaden und Stegreifſpiele verbannt wurden, obgleich Chriſtian Schuch, der den Vater nicht ohne Beifall als Hanswurſt kopirte, damals noch lebte, Stänzel im Improviſiren eine ſeltene Fertigkeit beſaß und Brandes ſich dafür erklärte.

Döbbelinen gefiel nicht lange das abhängige Verhältniß um ſo weniger, als er Wege kannte, um ſich ein zweites preußiſches Privilegium zu gewinnen. Als er 1767 dies Ziel erreicht, ſah er ſich von mehren Seiten unterſtützt, ſo von dem alten Märchner, der, wiewohl er längſt dem Theater den Abſchied gegeben, aus Gefälligkeit manche Rolle in der neu zuſammengetretenen Geſellſchaft übernahm. Döbbelin bereiſte die Mark, Preußen, Schleſien, Pommern und Sachſen, vereinigte ein vielfach wechſelndes Perſonal und kreuzte die Unternehmungen verſchiedener Truppen. Mit Koch ſpielte er zu deſſen Nachtheil in Leipzig und neben Schuch beſuchte er Danzig und Königsberg. Länger als ein Jahr verweilte er, 1768 — 1770, in Danzig und Königsberg. Manche Stimme ſprach ſich entſchieden für ſeine Vorſtellungen aus und lobte ſie auf Koſten der Schuchiſchen. Dennoch fand er nicht ſeine Rechnung und fühlte ſich nicht veranlaßt, den Beſuch zu wiederholen. Wenn er in ſeiner Truppe auch einige tüchtige Kräfte beſaß, ſo war der Abſtich zwiſchen ihnen und anderen, die bereits der Vergangenheit angehörten, oder nichts für die Zukunft verſprachen, doch ſo groß, daß in den Vorſtellungen nicht ſelten gelacht wurde und widrige Störungen das Spiel unterbra-

chen*). Man vermißte Ordnung und Anſtand. Die bemerkenswertheſten Schauſpieler waren folgende. Das alte Ehepaar Garbrecht, Merſchy und Frau, er als Komiker, ſie als Tänzerin, Cordelia Felbrich als Sängerin angeſtellt. Ungeachtet des geringen Umfangs der Stimme gefiel dieſe in Danzig ungemein, vornämlich in der Operette „die verliebte Unſchuld"**). An Merſchy ſetzten es viele aus, daß er outrirte, auch der Komiker Klos wurde getadelt, weil er ein Uebriges thäte. v. Hippel fand indeß an ihm Gefallen, denn er ſchreibt: „Döbbelin hat einen ſehr, ſehr guten Bedienten. Dieſer Menſch hat ordentlich meinen entſchlafenen komiſchen Trieb aufgeweckt"***). Klos mit Brandes zuſammen übernahm ſpäter die Direction des Hamburgſchen Theaters. Lambrecht gehörte zu den vorzüglicheren Künſtlern und iſt einer der bekannteren Hamletſpieler. Ein Meiſter in auffallender Charakterzeichnung gab er auch Leſſing's Riccaut. Engelmeyer war der Tellheim-Spieler. Thering, der ſich in früheren Jahren Wille genannt, ſtellte ältere Perſonen aus den niedern Kreiſen dar. Madam Schulz geb. Meinzner, Gattin des Correpetiteurs, iſt bereits als eine Verwandte der Schuchiſchen Familie genannt, von der ſie ſich 1767 in Folge einer Einladung nach Hamburg trennte. Sie bildete ſich nach der Henſel und erfüllte die großen Erwartungen, die man von ihr hegte. Sie wird der Brillant der Döbbelinſchen Geſellſchaft genannt und die Karſchin beſang ſie in der Rolle der Pelopia in Weiße's „Atreus und Thyeſt." Sie war als Milwood im „Kaufmann von London" und als Franciſca in der „Minna von Barnhelm" unvergleichlich. Sie ſtarb 1774 erſt 34 Jahre alt. Zu bedauern war es, daß Mad. Döbbelin als Gattin des Directors die erſten Rollen in Anſpruch nahm, obgleich ſie nur durch ein angenehmes Aeußeres Eindruck machen konnte. In der Deklamation hielt ſie an unpaſſenden Stellen inne, weil Bruſt und Stimme ihr verſagte. Sie verhehlte manches durch ein gar zu lebhaftes Gebärdenſpiel und ſchlug die Hände über den Kopf zuſammen,

*) In Halle wurde Madam Döbbelin ausgepfiffen.
**) Plümicke S. 262.
***) Hippel Sämmtl. Werke XIII. S. 87.

wenn ſie nur eine ruhige Freude ausdrücken ſollte *). Wer ein Bild von den Vorſtellungen gewinnen will, die Döbbelin in Danzig und Königsberg gab, wolle eine Schilderung beachten, die von den Vorſtellungen, die er bald darauf den Leipzigern bot, freilich nicht mit unparteiiſcher Feder entworfen iſt. Nur das Thatſächliche iſt ins Auge zu faſſen. Da die herumziehenden Truppen die nämlichen Stücke zu wiederholen pflegen, ſo möge man ſich einer Täuſchung, wie im Diorama, hingeben, wo, umgekehrt wie ſonſt, die Bilder dieſelben bleiben, aber die Zuſchauer den Platz ändern. Im Repertoir keines Ortes fehlte „Richard III.“ Der Anfang wird ſo beſchrieben: „So wie der Vorhang aufgeht, ſchreitet Herr Döbbelin mächtiglich über die Bühne, wirft ſich in einen Lehnſtuhl, ſpringt auf, läuft ab, kommt wieder, wirft ſich in einen andern und endlich erſcheint Catesby. Zu dieſer Pantomime, die eine ziemliche Weile dauert, ſpielt das Orcheſter noch immer fort“ **). Nach Weiße ſoll Catesby zugleich mit dem König auftreten. Er fragt:

O König, welch' ein Gram umwölket dein Geſicht!

und läßt ſich den ſchauervollen Traum erzählen, in dem ihm die Geiſter der Erſchlagenen zurufen:

Des Ew'gen Zorn erwacht, bald biſt du Richard da!

In Königsberg wurde Gerſtenberg's „Ugolino“ aufgeführt. Im Hungerthurm erblickte man nur die Familie des Directors, indem Döbbelin den Vater, Madam Döbbelin den Francesco, die eilfjährige Tochter Karoline Maximiliane den Anſelmo und der kleine Sohn Karl den Gaddo darſtellte ***). — Wie der Erſtgenannte in dieſen Trauerſpielen glänzte, ſo ſeine zweite Gemahlin Catharina geb. Friederici, geboren in Brüſſel 1749 †), in „Romeo und Julie“ von Weiße und in

*) Weniger bedeutend waren Madam Engelmeyer, Hr. Klinge und Schulz aus Hamburg, die die Rollen der Alten und Väter übernahmen.

**) Schmid Parterr. S 336.

***) Schmid Chronologie S. 276. Döbbelins Tochter bildete ſich zu einer vorzüglichen Schauſpielerin aus und wurde von Chodowiecki als Ophelia in Kupfer geſtochen.

†) Seine erſte Gemahlin Maximiliane Chriſtiane, geb. Schulz, ſtarb bei Madam Ackermann, der Mutter Schröders, im J. 1759 und die zweite Frau ward von ihr erzogen.

„Eugenie" von Beaumarchais. Sie entzückte in Königsberg besonders in der letzten Rolle. — Von dem Vorsatz, nur das recitirende Schauspiel auf der Szene zu leiten, kam er bald zurück und nahm nicht nur seine Zuflucht zu den Operetten, sondern trat in ihnen selbst auf, so in Königsberg in der „Jagd" als König, im „Lottchen am Hof" als Schösser. Obgleich seine Stimme nicht Klang, nicht Umfang hatte, so gefiel er doch als Schösser. Wenn Döbbelin wider seine bessere Ueberzeugung das Singspiel aufnahm, so war das Ungewisse seiner Stellung dadurch nicht gehoben. „Nur ein Glücksfall vermogte Herrn Döbbelin zu retten" sagt ein Schriftsteller, der ihn als seinen Chef ehrte, nämlich die Erscheinung der „Minna von Barnhelm." Mit noch nie erhörtem Beifall gab er in Berlin 1768 das Lustspiel in 22 Tagen neunzehn Mal hinter einander und er hätte es vielleicht noch neunzehn Mal zum besten Frommen der Kasse aufführen können, wenn er nicht genöthigt gewesen wäre, abzureisen und seinen Umzug nach Potsdam, Stettin, Danzig und Königsberg anzutreten *). Die Vorstellung der „Minna von Barnhelm" muß eine durchaus vollendete gewesen seyn (Döbbelin spielte den Paul Werner und seine Gattin die Minna) **), so daß die Schuchische Gesellschaft, um nicht durch einen Vergleich zu verlieren, sich nicht eher daran wagte, als bis sie in einem Eckardt-Koch und einem Czechtitzky einen ausgezeichneten Tellheim aufzustellen vermogte.

Döbbelin verstand Reime zu schreiben und ließ es daher an Prologen und Festspielen in schwülstigem Styl nicht fehlen. Man machte ihm den Vorwurf, daß er sich in den Conversationston nicht zu finden wisse und daher in Stücken, die ihn verlangen, wenig leiste. Das wollte Döbbelin nicht Wort haben und trug in Danzig, als er nach 18 Wochen im Nov. 1769 die Stadt

*) Plümicke S. 202.

**) Die bekannteren Stücke, die Döbbelin in Danzig und Königsberg darstellte, waren „Codrus" von Kronegk, „die Trojanerinnen" von Schlegel, „die ungewöhnlichen Liebhaber" von Hippel, „die Poeten nach der Mode" von Weiße, „Boockbeutel" von Borkenstein, „der blinde Ehemann" und „Herzog Michel" von Krüger, „die Betschwester" von Gellert. Drei unter ihnen französischen Ursprungs: „Graf Essex" von Th. Corneille, „der verehlichte Philosoph" von Destouches und „Glücklicherweise" aus Champfort vom Prinzen Friedrich von Braunschweig übertragen.

verließ *), die Abſchiedsrede zur Befremdung der Zuhörer im Converſationston vor — er wählte, um der Rührung gewiß zu ſeyn, zum Inhalt die Todesgeſchichte ſeiner erſten Gattin.

Sein Geſchick, Verſe zu machen, namentlich ſeine Impromptu's, zogen ihm Ungelegenheiten zu.

Wie er einſt Weimar verlaſſen mußte, weil er die Gunſt des Hofes verſcherzt hatte, ſo 1771 Halle, woſelbſt er durch ſeine biſſigen Reime einen Studententumult veranlaßte. Vornämlich gab er in Magdeburg und Braunſchweig — hier erhielt er den Titel eines Hofſchauſpielers — in Leipzig und Dresden Vorſtellungen. Unter meiſt mißlichen Verhältniſſen leitete er ſein wanderndes Häuflein bis 1775, in welchem Jahr nach Koch's Abſterben, der ſeit vier Jahren in Berlin ein ſtehendes Theater eingerichtet hatte, er deſſen Nachfolger wurde. Das Ehepaar Brückner und Klotzſch vermehrte nebſt andern **) ſeitdem ſeine Geſellſchaft. Er bewirkte es durch ſeine Vorſtellungen wohl vornämlich, daß 1778 in Berlin das franzöſiſche Theater einging. In der glänzendſten Periode ſeines Wirkens konnte er an 70 Perſonen unterhalten. Seit der Thronbeſteigung Friedrich Wilhelms II. ſollte ſtatt der Routine die Intelligenz in dem Muſentempel herrſchen. Döbbelin trat für immer vom Directorat ab. Eine Zeitlang noch als Schauſpieler thätig, zog er ſich in den Schooß der Ruhe zurück und ſtarb 1793 und zwar nicht in Elend wie Schönemann, indem er ſich ein kleines Vermögen gerettet hatte.

Nicht im Fernſten kann er mit Männern wie Schuch d. a., Koch, Ackermann und Schröder in Vergleich geſtellt werden, die von ihrem Beruf durchdrungen in allen ihren Handlungen nichts der Künſtlerwürde vergaben und ſich durch ſie der Achtung verſicherten. Döbbelin war Comödiant in der gemeinen Bedeutung des Worts. Was glänzte und in die Augen fiel, was Lärm und Spektakel zuwege brachte, war ihm das Impoſante. Fremd jeder zarten Empfindung oder für ſie abgeſtumpft ***), ließ er

*) Am 13. Dez. 1769 eröffnete er das Theater in Königsberg.

**) Das Ehepaar Chriſt, Dem. Witthöft, Balletmeiſter Lanz u. ſ. w.

***) Seine Braut ſtarb, ſeine erſte Frau verſchied in der Blüthe der Jahre, ſeine zweite Frau trennte ſich von ihm. Das Unglück mit den Söhnen zweiter

aus frevler Eitelkeit einen Brief drucken, durch den er an der Leiche ſeines durch Selbſtmoed gefallenen Sohnes Verzeihung dem ältern davon gelaufenen Sohne Karl verheißt und mit dem Verſe aus dem „Oedipp“

Verhängniß ſchlag! du ſollſt doch meinen Muth nicht dämpfen!

und eignen Reimen ſchließt.

Ein Verdienſt, daß er ſich unläugbar um das Theater erwarb, beſteht in dem richtigen Erkennen, daß ein deutſches Nationaltheater durch die In-Szeneſetzung deutſcher Originalſtücke entſtehe. Hierin ließ er ſeinen Muth nicht dämpfen, wenn ſein Eifer auch nicht immer durch den erwarteten Erfolg einer guten Einnahme belohnt wurde. Einem Koch kam er zuvor, Trauerſpiele aufzuführen, die der Darſtellung zu widerſtreben ſcheinen. Lange bevor dieſer den „Götz“ in das Repertoir ſetzte, gab Döbbelin Gerſtenbergs „Ugolino.“ Er brachte 1767 „Minna von Barnhelm, 1768 „Ugolino“ 1776, „Stella“ auf die Bühne, die, nachdem ſie mehrmals gegeben war, von der Obrigkeit verboten wurde*), 1778 Lenzens „Hofmeiſter“, den das Publikum nicht mehr als einmal zu ſehn verlangte**), 1782 „Otto von Wittelsbach“, 1783 „die Räuber“, imſelben Jahr „Nathan den Weiſen“ und 1787 „Fiesco.“

Die verwittwete Karoline Schuch, die von 1771—1787 die Direction einer vorzüglichen Geſellſchaft ſelbſtändig verwaltete, hatte durch ihren Nebenbuhler nur in ſo weit zu leiden, als ſie aus dem Munde der Recenſenten mehrmals zu hören bekam, daß die eine und die andere Rolle früher bei Döbbelin beſſer geſehen ſey. Ihr Verdienſt ward aber deßhalb nicht verkleinert und blieb

Ehe machte die Summe voll. Wenn die Art, wie er durch einen Anſchlagzettel in Halle um Entſchuldigung bittend die Großmuth der Studirenden erflehte, (Parterr. S 385) ihn charakteriſirt, ſo noch mehr der Brief, in dem das theatraliſch Ueberedle und das Gemeine wechſelt. „Denke, ruft er dem Sohne zu, an die unglückliche Szene, da du und dein Bruder ſich zankten und an der Ecke der Taubenſtraße in der Beſoffenheit ſich zu ermorden drohten.“ Gothaiſches Taſchenbuch 1787. S. 61.

*) Plümicke S. 288

**) Ebendaſ. S. 427.

auch dadurch ungeſchmälert, daß in der allererſten Zeit Joſeph v. Kurz und in der allerletzten Zeit ihres Wirkens Karl David Ackermann als Mitdirectoren eintraten. Als Directrice zeigte ſie ſich in Danzig zuerſt im Auguſt 1771 und begann darauf am 9. Dez. ihre Vorſtellungen in Königsberg.

Ein Zwiſchenſpiel von geringer Dauer und geringer Ergötzlichkeit war das Auftreten des Schöpfers der Bernardoniaden in Danzig. Merkwürdig genug hatte ihn aus Wien, gleichſam ſeiner eigentlichen Wirthſchaft, Jeſter aus Königsberg zur Flucht gebracht und nach Preußen citirt. Er ſah ſich der Mühe überhoben, hier abermals über ihn Gericht zu halten. Joſeph Felix v. Kurz (Kurtz), der Sohn eines Schauſpielers gleiches Namens*), war in Wien 1715 geboren. Wie das gewöhnlich war, ſo wurde er nach dem komiſchen Charakter, den er ſpielte, Bernardon genannt. Als Komiker (eine Zeitlang wirkte er unter der Neuber Leitung) ſchwang er ſich bald zum Haupt einer Geſellſchaft empor. Bernardoniaden nannte man die von ihm erfundenen Burlesken, die halb als Singſpiele vorgetragen wurden. Statt der Filzmütze des Harlekins trug der Bernardon, ein tölpelhafter Dümmling, einen grünen Hut; in den Streitigkeiten, die er bei den Vorkämpfern des guten Geſchmacks in Wien erregte, geſchieht oft des grünen Huts Erwähnung. Beliebte Stücke waren „die Prinzeſſin Pumphia" und „der Tartar Kulikan." In Wien und in Dresden, in Prag und in München, in Mainz und in Danzig zeigte er ſeine Kunſt. Auf ſeiner Bühne that ſich manches Talent hervor**). Schröder ſpielte 1767 einige Zeit bei ihm in Mainz und in Frankfurt a. M. Auch er mußte in den Bernardoniaden mitwirken, in einer als kleiner Prinz am Gängelbande ſich umherführen laſſen und in andern, wenn er im Feuer der Improviſation zu weit ſich verlor, dem Schnalzen mit der Zunge nachgeben, wodurch die Directoren üblicher Weiſe zum Abtreten mahnten. Schröder lobt den weltmänniſch geſinnten Bernardon, als

*) Schmid, Chronologie S. 71 79. nennt den Vater Felix Kurz und den Sohn Joſeph Felix v. Kurz, Plümicke S. 115. ebenſo den Vater. Der Sohn zeichnet ſich ſelbſt: Joſeph v. Kurz.

**) Bei Kurz, dem Vater oder Sohn, war Antuſch geweſen.

einen nicht gemeinen Luſtigmacher, der in ſeiner Art ſogar als einzig und beifallswürdig gelten könne. Er vermied alle Zoten, die er den Mitſpielenden zu gute hielt*). Kurz behauptete, daß durch das Spiel aus dem Stegreif ſich „der vollkommene Schauſpieler allein bewähre. Es ſey keine Kunſt, etwas Fremdes einzutrichtern und dann wieder herzubeten wie ein ABC-Schütz. Dagegen hätten Prehauſer, Weiskorn und er in Wien Wunder verrichtet.“ Nach ſeiner Meinung entſchiede beim Publikum nur das Spiel über den Werth eines Stückes. Als Schröder ſein Mißfallen über eine in Kurzens Abweſenheit gegebene Poſſe äußerte, rief er: „Mordio Sakkerment, ſo müſſen ſie's ſchlecht gebn habn. In Wienn iſt das Stuckrl über zwanzigmal hintereinand aufg'führt“**). Anfangs war die Anziehungskraft ſeiner Leiſtungen ſo groß, daß um ſeinetwillen 1737 es den deutſchen Schauſpielern in Wien zum erſten Mal geſtattet war, vor dem Hof aufzutreten, der ſo lange nur franzöſiſche und italieniſche Comödien liebte. Er verſah es durch eine unziemliche Aeußerung bei ſeiner hohen Beſchützerin Maria Thereſia und erkannte die Nothwendigkeit, für längere Zeit 1753 Wien zu meiden. Wiederum blühte in Wien ſein Glück, da Gottfried Prehauſer (Stranitzki's ebenbürtiger Nachfolger) mit ihm im Wetteifer auf derſelben Bühne ſpielte. Als Kurz ſich wieder nach dem Auslande gewandt, ſah er die Thore ſeiner Vaterſtadt für ſeine Bühne geſperrt, denn nur regelmäßige Stücke ſollten geduldet werden. Kurz (ſein Portrait wurde, um den erſten Cenſor zu kränken, als Seitenſtück zu dem des Barons v. Sonnenfels geſtochen) erlebte aber erſt das Ende ſeines Reichs in Wien, als er den Gegnern zum Trotz die Bretter wieder betrat.

Sein einſt glänzendes Unternehmen ſank ſchon 1769. Er hatte ſich verrechnet, als er eine koſtbare Theaterbude, in der er in Frankfurt geſpielt, auf dem Rhein nach Cöln führen ließ und daſelbſt aufſtellte. Den Zuſpruch, den er fand, verdankte er gro-

*) Wenigſtens in Danzig enthielt ſich Kurz jener „unverſchämten Zweideutigkeiten, von denen er (nach Devrients Bericht II. S. 221) ſagte, daß ſie mit anſcheinender Dummheit vorgetragen, die Lieblingsſpeiſe des Wieners Publikums wären“, denn ſonſt würde der allem Volkswitz abholde Gomperz in ſeinen Theater-Recenſionen es nicht verſchwiegen haben.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 164. 173.

jentheils ſeiner Gattin, einer Italienerin von blendender Schönheit und ausgezeichneten Talenten, die als Tänzerin und ſpäter als Sängerin und Schauſpielerin entzückte, die als Serva Padrona von allen Gratien umſchwebt durch Pergoleſi's Geſänge bezauberte und in den Goldoniſchen Luſtſpielen ihren Kunſtgenoſſinnen zeigte, wie der Dichter ſich die Rollen gedacht. Eine Verneinigung zwiſchen Kurz und ihr darüber, ob man in Düſſeldorf oder in Braunſchweig das Spiel fortſetzen ſollte, endigte damit, daß beide ich auf immer trennten und jeder eine beſondere Bühne dirigirte. Der beſſere Theil der Schauſpieler folgte der Frau v. Kurz, obgleich ſonſt zwiſchen ihnen und dem Director das zärtlichſte Verhältniß beſtand und ſie in aufrichtiger Anhänglichkeit allerliebſte Herrn Söhne und er Vater genannt wurde.

Kurz kehrte zur Feier der Faſtnacht 1770 nach Wien zurück. Der Zulauf war bei Eröffnung ſeiner Vorſtellungen außerordentlich, um ſo größer, als die Ueberwindung der Schwierigkeiten viel Mühe gekoſtet. Aber Jeſter's Comödie: „Vier Narren in einer Perſon" wurden dargeſtellt und der Verſpottung nicht länger widerſtehend ergriff Kurz die Flucht.

Er war verſchwunden und tauchte plötzlich 1771 wieder in Danzig auf unter dem Namen eines Mitdirectors der Schuchiſchen Bühne. Möglich iſt es, daß ein Kaufmann Schuch in Mainz, der mit Kurzen's Familie befreundet *) und vielleicht mit Schuch's Familie verwandt war, den Vermittler machte.

Wenn der alte Franz Schuch durch ſeine öſtreichiſchen Dummheiten nicht in allen Kreiſen das kalte Blut der nordiſchen Kunſtfreunde zu erwärmen vermogte, ſo noch weniger Kurz, beſonders da am Abend ſeiner Tage nicht mehr, wie vordem, der Lachkobold ihn von Triumphen zu Triumphen riß. Nicht galten die Poſſen mehr, die er als Schauſpieler und als Schriftſteller vorführt. Im Dezember 1771 gab er Serva Padrona. Ein Recenſent hebt ſeinen Bericht mit dem Ausruf an **): „Wie hör' ich Dante aus dem neunten Himmel ſeines Paradieſes herunterrufen: die Serva Padrona gefällt euch Deutſchen nicht? Seht welchen Gefallen die Franzoſen daran finden! Nein Dante! Es

*) Meyer Schröder I S. 169.
**) Gomperz Billette S. 29.

iſt weder die Serva Padrona noch die franzöſiſche Servante Maitresse. Herr v. Kurz hat dieſes Stück in vier ungleiche Heirathen verwandelt. Eine Alte heirathet ein junges Mädchen, ein Jüngling eine Alte, die Tochter eines Doctors ihren Bedienten und ein Doctor ſeine Dienerin. Aus einem ſchönen Intermezzo wurde alſo eine abenteuerliche Operette. Einen Vers zur angenehmen Erinnerung:

Alberta.

Sie ſind ein Siebziger — nicht wahr? ich hab's getroffen.

Caſſandra.

Warum nicht hundert? Nein — ſie ſind zu weit geloffen.

Herr v. Kurz kündigt ſich in der Nachricht (auf dem Comödienzettel) als Hauptacteur an." Der Berichterſtatter erzählt, wie ein griechiſcher Schauſpieler vergeblich durch ſeinen Gruß die Aufmerkſamkeit des Königs Ageſilaus zu erregen ſuchte und auf die Frage: Wie — König kennſt du mich denn nicht? die Antwort empfing: O ja, du biſt Kallipides der Gaukler. So kenne man auch Kurz, den Bernardon." Seine Pantominen waren oft zu grelle Carricaturen; ſo brach er in der einer Szene in der Rolle des Uberto vor Mitleid in ein ſtufenweiſes Weinen aus.

Die verunſtaltete Serva Padrona mogte um ſo wirkungsloſer auf dem Danziger Theater vorübergehn, als Pergoleſi's Schöpfung im J. 1753 bereits von Italienern hier geſchehen war.

Kurz ſtellte in Danzig als ein neues Luſtſpiel „die Inſel der Vernunft oder die doppelte Untreue" in Szene, welches durch künſtliche Vermiſchung von lebhaften Verſen und munterer Proſa, wohlgeſetzten Geſängen und Tänzen ein beliebtes komiſches Ganzes vorſtellet, verfertigt von dem durch ſeine Serva Padrona allhier wohl beliebten Wiener Acteur." Das Stück iſt eine Bearbeitung und Verſchmelzung von zwei franzöſiſchen. Es treten zwei Naturmenſchen als geborne Philoſophen auf, und ziehen mit „ſtachlichten Ausdrücken, die auch einen Milzſüchtigen durch Lachen erſchüttern mögten," die feinen Sitten der gebildeten Welt durch als ein Gewebe von Lug und Trug. Der Verfaſſer giebt eine der beiden Hauptrollen und hofft, wie das Argument des Comödienzettels*)

*) Abgedruckt in der Beilage zur dritten Abtheilung.

(weniger zur Orientirung als zur Anlockung beſtimmt) es lehrt, in der Gunſt des Publikums eine Stufe höher zu ſteigen.

Das Lächerliche war dem Spiele des Bernardon in dem Grade als unverlöſchlicher Stempel aufgedrückt, daß er bei aller Anſtrengung nicht den Ausdruck des Ernſtes zuwege bringen konnte. Dennoch, um es einſt dem beſten ſeiner Acteure in Mainz gleich zu thun, verſuchte er ſich im Trauerſpiel und ſpielte den Eſſex. „Eine beluſtigendere Vorſtellung, ſagt Schröder, hat es nie gegeben.“ Ein Urtheil der Art wird dem Darſteller nicht unbekannt geweſen ſeyn, dennoch hatte er die Keckheit, auch der Danziger Verwundrung über ſeine tragiſche Leiſtung zu erregen und als Eſſex aufzutreten. Der Danziger Rezenſent berichtet: „Herr Stänzel machte den Salisbury, warum nicht lieber den Eſſex. Allein Herr v. Kurz wollte ſich auch im Trauerſpiel zeigen! Dies alte Kind weint gut, Madam Schuchin mußte alſo nachgeben.“ Die Reime klappten in ſeinem Munde, als wenn ein Junge ſeinen Neujahrswunſch herſagt.“

Unter Kurzens Mit-Direction wurden Goldoniſche Comödien gegeben, die aber wie vorher, ſo auch jetzt keinen ungetheilten Beifall fanden.

Kurz trennte ſich Ende Januars 1772 wieder von Madam Schuch und ſchloß ſeine Vorſtellungen mit der Serva Padrona. Er machte nur eine Reiſe, wie es hieß, von der er aber nicht mehr zurückkehrte. Er ging nach Polen. In Warſchau ſcheint es ihm, wo er ſelbſtändig eine Truppe leitete, längere Zeit nach Wunſch gegangen zu ſeyn. Er ſtarb in Wien 1784, wohin er zuletzt mit einem zuſammengerafften Häuflein wanderte.

Die Schuchiſche Geſellſchaft, die bis zur Unterdrückung Preußens in Ehren beſtand, gewann durch des würdigen Franz Schuch d. ä. würdige Schwiegertochter, Madam Caroline Schuch, wieder Anſehn und Ruf, wenn der Umkreis, in dem ihre künſtleriſchen Leiſtungen zur Anſchauung gebracht wurden, auch ſeitdem ſehr beſchränkt war.

*) 14. Dez. 1774 ſchreibt er an Brockmann, um ihn für ſeine Bühne zu gewinnen und verſpricht dem „Allerliebſten Herrn Sohn“ 5 Dukaten Gage und 80 Dukaten Reiſegeld. Das Kurziſche Theater war das dritte deutſche in Warſchau, ſchon vorher hatten daſelbſt die Directoren Dietrich aus Danzig und Leyper aus Leipzig ihr Glück verſucht.

Der Director Koch, dem seit dem siebenjährigen Kriege in Sachsen kein Glück mehr blühte, nahm den Tod des Directors Franz Schuch d. j. im Jahre 1771 wahr, um sich um das preußische Privilegium zu bewerben, ohne darum das churſächsische aufgeben zu wollen. Jenes wurde auf seinen Antrag nach Verständigung der Schuchischen Erben auf ihn in so weit übertragen, als er Haus und Theater in Berlin in der Behrenstraße für ein ansehnliches Capital übernahm, im Betrage der von Schuch hinterlassenen Schuldenmasse *). Ohne Gewinn räumte also die Schuchische Gesellschaft die Residenzstadt, in der sie seit 1755 sich unter wechselnden Schicksalen als die erste deutsche Truppe einen Namen gemacht und dort als ansessig erachtet wurde, während das Auftreten von Schönemann und Ackermann in Berlin nur eine vorübergehende Erscheinung war.

Koch war durch den Principal Wäser, der in Leipzig in einer Bude spielend ihm bedeutenden Abbruch that, gezwungen, Leipzig mit Berlin zu vertauschen. Sobald jener gewichen war, verließ auch Wäser Sachsen und erwählte sich Breslau zum bleibenden Aufenthalt. Auf seine Truppe, die unter Madam Wäser („Breslaus Clairon" **) die 1797 starb) ihre Blütenzeit feierte, wurde das zweite preußische Privilegium übertragen, welches Döbbelin aufgab, da er in Berlin als Kochs Nachfolger sich bestätigt sah. Das vom alten Schuch in Breslau gebaute Schauspielhaus ging käuflich an Wäser über.

So war auch Schlesien, das Franz Schuch d. j. nicht mehr besucht hatte, für die Schuchsche Gesellschaft verschlossen. Dafür ward aber Ost- und Westpreußen als ausschließliches Territorium ihres Kunstwirkens ihr übergeben. Und nicht allein Königsberg und Danzig mit den kleineren Städten Preußens erfreuten sich der theatralischen Unterhaltungen, der Schauplatz der Schuchischen Unternehmung wurde passend bis nach Curland ausgedehnt.

Zur Zeit des Herzogs Peter von Curland in Mitau und in dem 2 Meilen davon gelegenen Lustschloß Würzau wechselten Concerte, Schauspiele und Lustbarkeiten. Als Friedrich Wilhelm II. sich hier auf der Reise nach Petersburg aufhielt, versicherte er,

*) Plümicke S. 268.

**) (Bertram) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 227

nie und nirgend heiterer gewesen zu seyn *). Die Bevorzugtesten der Künstlerwelt besuchten den kurländischen Hof, um hier ihr Talent zu zeigen, theils waren sie eingeladen, theils sahen sie in der Kunstliebe des Herzogs einen lockenden Ruf. Und, wie er, fühlten die Herzogin Anna Charlotte Dorothea geb. Reichsgräfin von Medem und deren Stiefschwester Elise Gräfin von der Recke. Gleichzeitig leitete einst die Concerte der beliebte Opernkomponist Hiller und stellte Brandes die Szene auf zur Darstellung der „Ariadne auf Naxos". Der Herzog dachte daran, sich dauernd des Dankes der Kunst zu versichern, zu deren Förderung er keine Opfer scheute. Auf seiner Reise in Italien 1784 setzte er in Bologna der Kunstakademie eine Summe aus zu einem alljährlich zu vertheilenden Preise. Die Schuchische Gesellschaft forderte er auf, alle Jahre in Mitau und Libau eine Reihe von Vorstellungen zu geben und ließ in erster Stadt ein stattliches Schauspielhaus errichten.

Wenn für die Vorzüglichkeit der Schuchischen Leistungen schon der Umstand spricht, daß Curland eine solche Verbindung mit dem königsbergschen und nicht (was nur geringe Kosten verursacht haben würde) mit dem rigaischen Theater schloß, so besitzen wir auch über sie den Ausspruch eines parteilosen Beurtheilers. Der Hofrath Prof. Reinbeck, der sich in den achtziger Jahren in Danzig aufhielt, sagt in seinem „dramatischen Lebenslauf"**), daß er damals die glücklichste Zeit verlebt und zur Bühne immer neue Nahrung gewonnen, als er, ein Freund der englischen Literatur, auf dem Schuchischen Theater nicht nur die damals gangbaren Lustspiele, sondern auch „Macbeth", „Lear", „Othello" und „Hamlet" recht gut habe darstellen gesehn.

Die Directrice Johanna Caroline Schuch geb. Zerger am 17ten April 1755 geboren ***), 1771 Wittwe, war zweimal vermählt gewesen und hatte aus der ersten Ehe einen Sohn Carl Steinberg und aus der zweiten zwei Töchter und einen Sohn, welcher letztere im ersten Jünglingsalter starb. Die Kinder hingen mit zärt-

*) Tiedge's Dorothea letzte Herzogin von Kurland. Lz. 1823.

**) Vorrede seiner sämmtlichen dramatischen Werke."

***) Wahrscheinlich in Schlesien; wo sie ihre jüngste Tochter — die vielleicht nicht Schauspielerin werden sollte — erziehen ließ.

licher Liebe an ihr und nicht weniger die Mitglieder ihrer Truppe, die treu bei ihr auch in trüben Tagen ausharrten und es dankbar anerkannten, was sie mit rastlos mütterlicher Sorgfalt und Betriebsamkeit zur Erhaltung und Verbesserung des umfassenden Hausstandes that *). Wenn es in der ihr zu Ehren gehaltenen Leichenrede heißt, sie sey „von Muttermälern nicht frei" geblieben, so hat man nicht, wie man argwöhnen sollte, an bestimmte Fehltritte, sondern an allgemein menschliche Schwächen zu denken, denn obwohl damals kein Mangel an Theaterschriften, so wie an geschäftigen Zuträgern war, so ist doch von ihr nichts Nachtheiliges, ihrer moralischen Würde Gefährdendes aufgezeichnet. Reinbeck sagt: „es herrschte in der Gesellschaft das wahre Schlaraffenleben," dies hat man sich wohl nur so zu deuten, daß die Directrice alle Mühe trug und die Gesellschaft sich genialer Sorglosigkeit überließ. Die ernstesten Männer Königsbergs waren ihr und ihren Künstlern auch außerhalb der Bühne aufrichtig zugethan und bewährten dies in verschiedener Weise. Der poetische Magister Lauson trat für sie nicht allein als Schriftsteller in die Schranken, sondern auch, indem er einst einem Gerichtsdiener abwehrend entgegentrat, der mit Ungestüm auf die Bezahlung einer Schuldforderung bestand, wofür der Ritter in der Custodie, so hieß der Universitätskarcer damals, acht Tage büßen mußte. v. Hippel schloß „eine enge Bekanntschaft" mit der Schuchischen Familie, übte mit ihr Declamation und Mimik und ließ sich den Unterricht des jüngsten Sohnes angelegen seyn, den er zum richtigen Deklamiren anleitete **). Der Kriegsrath Scheffner trat mit ihrem ersten Heldenspieler in freundschaftliches Vernehmen. Madam Schuch gehörte zu den Frauen, die geboren zu seyn scheinen, um den Männern zu zeigen, was unverdrossne Thätigkeit heiße,

*) Brandes III. S. 83: „Diese Frau hatte sich seit ihres Mannes Tode ungemein zu ihrem Vortheile verändert. Sie äußerte Züge von Edelmuth und Rechtschaffenheit, welche ich ehedem nicht an ihr bemerkt hatte; war jetzt eine gute Schauspielerin und ungemein thätig in ihrem Directionswesen." Er rühmt ihr nach, „die sich mit ihrer ökonomischen Lage fast immer in Verlegenheit sah," daß sie, da er durch das Auftreten seiner Frau und Tochter in Danzig außerordentliche Einnahmen erzielte, „auch nicht den geringsten Gedanken von Mißgunst geäußert, sondern auf das freundschaftlichste (sie) behandelt hat."

**) Hippel XII. S. 208.

sie gehörte zu den Naturen, von denen man sagen kann, daß sie sich nicht Ruhe zum Sterben nehmen, um ihrer Pflicht nachzukommen. Leichter ist es, ein Werk zur Zufriedenheit zu begründen, als das in Verachtung gekommene wieder zu Ehren zu bringen, was aber ihrer Umsicht und ihrem Eifer vollkommen gelang. Sie ist nicht allein als Mutter und Geschäftsführerin zu rühmen, sondern auch als Künstlerin und hatte sich als solche einer allgemeineren Anerkennung zu erfreuen. Sie besaß als echte Künstlerin die bei Theaterdamen seltene Gabe der Bescheidenheit, indem sie sich in jeder Art zu bescheiden wußte. Die Principalität, die die Principale sonst beanspruchen, indem sie jede dankbare Rolle an sich reißen und sie nicht wieder abgeben mögen, scheint ihr fern gelegen zu haben. Sie war nicht rollensüchtig, wie Madam Döbbelin. Ehe die Jahre sie daran mahnten, ging sie aus dem Fach der zärtlichen Liebhaberinnen zu dem der Mütter und charaktervollen Frauen über. Wenn der ergraute Stänzel bisweilen noch einen Alten trefflich gab, wie im „Postzug" *), so theilte sie als seine Gattin vollkommen die Ehre. Sie spielte die Orsina mit entschiedenem Beifall, dennoch entschloß sie sich gern, sie von einer anderen Künstlerin darstellen zu lassen. Sie erregte zu inniger Empfindung, ließ sich aber bisweilen selbst, wie Schröders Mutter, von der Empfindung bis zu Thränen bewältigen, so als die Frau des Lucern im „Deserteur". Dagegen war in der „Freundschaft auf der Probe" von Weiße der scherzhafte Ton der Julie so richtig, daß Alles als naiv und kunstlos erschien. Man tadelte nur bei ihr, daß sie die Stimme bisweilen zu sehr

*) Wenn der Schuch etwas verdacht und Döbbelinen zur Ehre angerechnet werden kann, so ist es das Benehmen gegen den Veteranen der deutschen Schauspieler. Stänzel, so liest man, war es, der jeden Glückswechsel der Schuchischen Gesellschaft treulich ertragen und sie 39 Jahre durch Rath und That bisher aufrecht erhalten. „Sein Lohn war aber der gewöhnliche." Die Entlassung 1779, wahrscheinlich durch die Noth geboten, erscheint um so grausamer, als er nur noch zwei Jahre lebte. Stänzel leistete nicht mehr, was er geleistet und „das Feuer der Leidenschaft loderte bei ihm nur noch in kleinen Flammen auf." Döbbelin, der ehemals mit ihm zusammen gespielt, lud den alten verdienten Künstler nach Berlin ein, damit er als Emeritus hier sein Leben beschließe. Stänzel trat aber noch dreimal auf als Hausvater, als Obrister in der „Subordination" und als Vater Rode im „dankbaren Sohn." Er erntete in der ersten Rolle ungetheilten Beifall. Im Jahr 1781 schied er dahin.

hob und in den entgegengesetzten Fehler verfiel, dessen sich durch den leisen, zitternden Vortrag andere Bühnenkünstlerinnen schuldig machten. — Von der Schuchischen Gesellschaft, vom ersten Jahr ihres Directoriums ab, handeln mancherlei Schriften. Sie mögen uns die Mittel geben, die Leistungen der Schauspieler aus dem Standpunkt ihrer Zeit zu beleuchten. Madam Schuch verrieth in ihrem Spiel eine seltene Einsicht. In der „Galora von Venedig" gab sie als Agnese Zanetti die wechselnden Empfindungen der Zärtlichkeit, des Stolzes, des Hasses und der Rachbegierde, als ein Weib voll Muthes und Entschlossenheit, dessen einzige Triebfeder Ehrgeiz ist. Ihr Hohngelächter bei der Unterredung mit Cosmus erregte Schauder und Entsetzen. In „Julia von Lindorack" einem beliebten Schauspiele nach Gozzi war sie Julianens Mutter. Welche Zärtlichkeit ihrer Tochter gegenüber, wie sehr beugte sie nicht der Schmerz und das Unglück derselben und wie viel Entzücken las man nicht beim glücklichen Ausgange! Im Mienenspiel wird sie allen Schauspielerinnen als Muster empfohlen; ihre Action und Declamation war nie gekünstelt, affectirt und übertrieben und in dem Maaß, als sie der Natur folgte, war sie des Beifalls gewiß. Als Lady Macbeth verdiente sie eine der ersten Stellen unter Deutschlands Künstlerinnen. Ihr Entsetzen bei Erscheinung des Geistes war von der Art, daß der Boden unter ihr zu wanken schien. Aus der Angst, die man in allen ihren Mienen wahrnahm, war der Uebergang zur Entschlossenheit vortrefflich, mit der sie dem Gatten Muth zuspricht. Ihr größter Triumph war die Szene im letzten Akt, in der sie (gemäß der Stephanieschen Bearbeitung) träumend ihre begangenen Bubenstücke erzählt und den König umbringt. Der starre, nur auf einen Gegenstand geheftete Blick war der Wahrheit entlehnt, die leise Sprache hob das Schaudervolle auf den höchsten Punkt. In einem Gedicht wurde sie nebst Eckardt-Koch, der den Macbeth spielte, gefeiert. Auch wenn sie das Heldenkleid ablegte, war sie auf der Bühne ausgezeichnet, namentlich als Lady Rusport in Cumberlands „Westindier" und als Justizräthin Lange in der „Reue nach der That" von L. Wagner. Ueber ihre meisterhafte Darstellung der Orsina später.

Dem Directorat der Madame Schuch drohte schon im ersten Jahr ein vernichtender Schlag. Ihr Nebenbuhler Döbbe-

lin trug die Schuld. In Folge der oben bemerkten Unordnungen in Halle, die er durch eine poetiſche Rede veranlaßt hatte. Am 21. Juni 1771 erfolgte ein Cabinetsbefehl, wodurch „alle Schauſpiele auf Univerſitäten und deren Nachbarſchaften gänzlich verboten und unterſagt" wurden. Die hieſige Regierung berichtete dagegen, daß die Anzahl der Studirenden in Königsberg gering wäre und daß dieſe großentheils öffentliche Unterſtützung genießend das Theater wenig beſuchen könnten, dagegen in Königsberg als einer Haupt- und Reſidenzſtadt bei der Anweſenheit vieler Fremden und des angeſehnen Adels, der im Winter nach der Stadt komme und auf das Theater rechne, auf ſolches nicht verzichtet werden könne. Es erfolgte ein abſchlägiger Beſcheid. Eine zweite Verwendung wurde verſucht und zwar mit glücklichem Erfolge, denn durch einen Spezial-Befehl vom 18. Oct. ward die Beſtimmung für Königsberg aufgehoben. In Danzig erwuchſen der Directrice aus den Cenſurbeſchränkungen Nachtheile. Im J. 1783 wurden „die Räuber verboten, als ein unmoraliſches, ſittenbeleidigendes Stück." Die Aufführung daſelbſt ward erſt im folgenden Jahr nachgegeben, ſo wie die eines andern vorzüglich dargeſtellten Trauerſpiels Unzers „Diego und Leonore" erſt in der Veränderung. Gegen das letzte erhob 1784 die katholiſche Geiſtlichkeit Beſchwerde wegen der Schilderung des Dominikaners Timoteo *).

Die Größe des Perſonals ſchwankte zwiſchen 30—40 Perſonen.

Tüchtige Nachfolger der Heldenſpieler Ekhof, Märchner und Kirchhoff waren Schmidt, Eckardt-Koch, und Czechtitzky.

Gottfried Heinrich Schmidt, 1744 aus dem Deſſauſchen gebürtig, hatte bei einem Miniſter in Berlin im Dienſt geſtanden, als er 22 Jahre alt, Bühnenkünſtler zu werden beſchloß **). Seine Bildung und ſeine Liebe zur Kunſt brachten ſein Talent zu ſchneller Entwicklung. Bei der Schuchiſchen Geſellſchaft, ſeit 1772 angeſtellt, ſpielte er die erſten Rollen in Trauer- und Luſtſpielen. Mittelmäßige Stücke wurden durch ihn bedeutend. Er ſpielte den Ulfo und Richard III. Unvergleichlich war er aber als Marinelli und Hamlet und er war es, der „Emilia Galotti"

*) Litt. u. Th. Zeit. 1784. IV. S. 79.

**) Plümicke. S. 254.

und „Hamlet" auf die Schuchiſche Bühne brachte. Jedes Wörtchen, das ſeinem Munde entſchlüpfte, ein Ja, ein Nein war, wie er es ſagte, für den ganzen Charakter bezeichnend. Wenn die Natur ihm auch den angenehmen Mienenwechſel verſagt hatte, ſo konnten doch die Vorzüge, die auf Einſicht und Theaterkenntniß ſich begründeten, ihm niemand ſtreitig machen. Als Marinelli blieb er in dem einſchmeichelnd gleißneriſchen Betragen des Hofmannes, in der Geſchmeidigkeit und höhniſchen Verſtellung unerreicht. Sein trefflicher Nachfolger konnte nicht im Fernſten den Vergleich aushalten, eben ſo im Hamlet, weßhalb wahrſcheinlich eine Vorſtellung des „Hamlet" in Königsberg 1782 wenig Zuhörer fand. Ein Meiſterſtück war ſein Damis in Leſſings „jungen Gelehrten", ſein Sir Carlo in Beaumarchais' „Eugenia" konnte auf keiner deutſchen, ſowie ſein Germeuil in Diderots „Hausvater" auf keiner franzöſiſchen Bühne vollkommner geſpielt werden. Mit gerechtem Beifall wurde gekrönt ſein Fähnrich in Schröders Luſtſpiel, ſein Belcour in Cumberlands „Weſtindier" und ſein Lelio in Goldoni's „Lügner". Er wußte den Lügen einen ganz beſonderen Ton zu geben und der Zuſchauer, wiewohl von ſeinen ſinnreichen Erfindungen unterrichtet, wurde dennoch zweifelhaft, ob die Erzählungen Wahrheit oder Lüge ſeyen. Den Werth des Künſtlers erkannte der Kriegsrath Scheffner an, ein Mann, der bis zu ſeinem Greiſenalter ſich lebhaft für Poeſie und ſchöne Literatur intereſſirte, der an die Darſtellung des Geizigen von dem alten Ackermann ſich gern erinnerte, und der noch als ein Achtziger einen Theaterprolog dichtete. Dieſer, der im Herbſt 1774 die Schuchiſche Geſellſchaft von Danzig nach Marienwerder kommen ließ, um einige Vorſtellungen zu geben, ſagt: Schmidt habe den Romeo im Weißeſchen Trauerſpiel „ziemlich gut," den Weſtindier trefflich und den Lügner meiſtermäßig" geſpielt. Er gewann ihn damals als einen fein gebildeten Mann lieb und wurde ſpäter in Danzig von ihm fleißig beſucht. Zu ſeiner Befriedigung las ihm Schmidt deutſch und franzöſiſch vor, ohne zu ermüden *). Im Nov. 1778 trat er zum letzten Mal in Danzig als Weſtindier auf und empfahl ſich in dieſer ſeiner Benefiz-Vorſtellung in einer Abſchiedsrede vor ſeiner Abreiſe nach Deutſchland dem Andenken des Pub-

*) Scheffner, Mein Leben. S. 164.

likums. In Wetzlar spielte er den Hamlet. Als Mitglied der Bondonischen Gesellschaft spielte er den Germeuil in Leipzig 1780. Imselben Jahr verließ er Bühne und Künstlerthum. Das Verdienst, das er sich um die Schuchische Gesellschaft erworben, trat noch spät deutlich hervor in der ältesten Tochter der Directrice, als seiner Schülerin.

Die erledigte Stelle nahm Eckhardt-Koch ein, der aber nicht alle seine Rollen spielte und sich von ihm wesentlich unterschied. Bei Schmidt war das vorherrschend Wirksame das Bedächtige, Raffinirte und Versteckte, bei Koch das Freie, Heldenkühne und Edle.

Die Lehre Engels, dessen Umgangs er sich rühmte, und Hamlet, den er von Brockmann gesehn, führten ihn ans Theater. Als Heldenspieler schien er sich einen Vers aus „Hamlet" zum Wahlspruch gewählt zu haben.

Grausam, nicht unnatürlich laßt mich seyn.

Siegfried Gotthilf Eckardt, der den Namen Koch annahm, in Berlin 1754 geboren, gab den Staatsdienst auf, dem er sich gewidmet, und betrat in einem Alter von 24 Jahren die Breter, zuerst in Schleswig, dann in Hildesheim. Das Studium von einem Jahr befähigte ihn, 1779 in Danzig Guelpho den Sohn in den „Zwillingen" zu geben und Schmidts Stelle anzunehmen. Es war kein Zweifel, daß jede Hauptrolle ihm gebühre und um so dankbarer war es anzuerkennen, daß er auch Neben- selbst Statistenrollen nicht verschmähte, indem es ihm auf das Gelingen des Ganzen ankam. In Guelpho war er in den wildesten Momenten malerisch schön, wenn er zufällig in den Spiegel blickt und sich vor dem eignen Anblick entsetzt: „Ha! Rächer mit dem flammenden Schwert, hast du eingegraben auf meine Stirne den Mord?" wenn er den Gegenstand seines Schreckens beseitigt sieht und sagt: „Jetzt will ich schlafen" wenn er sich in den Mantel hüllt mit den Worten: „Ich habe ausgeredet." In einem Gedicht auf Koch sprechen für die edle Auffassnng der Rolle die Verse:

Guelpho, Guelpho, Mann mit rauhem Herzen
Und doch groß in deiner Ruhigkeit,
Wild im Ausbruch all der bittern Schmerzen
Und doch groß bei Schmerzes Bitterkeit.

„Galora von Venedig" gefiel vornämlich, weil er den Garfias darſtellte. Hinreißend war er in Shakſpearſchen Charakteren, als Macbeth und Shylock unübertrefflich. In „Macbeth" war Koch gezwungen, den Verfaſſer zu verbeſſern, nicht Shakſpear, ſondern Stephanie, und zu erſetzen, was dem Charakter genommen war. Er faßte ihn auf als kühnen Unmenſch und nicht zaghaft und geiſterſcheu. Der Verſtoß wider das Richtige war hier das Richtige. Im Shylock war eine Hauptſzene der wechſelvolle Ausdruck des Schmerzes und der Freude, über die Entweichung der Tochter (leider! trat in der Bearbeitung Jeſſica nicht auf) und über die Unglücksfälle Antonios. Die Fehler, die man ihm glaubte vorrücken zu können, trafen mehr den Beurtheiler als den Schauſpieler. Gegen den Vorwurf, daß Shylock durch das Wetzen des Meſſers das Abſcheuliche abſcheulicher gemacht, nahm ihn ein Königsberger Recenſent in Schutz. Bei Kochs Hamlet bedauerte man, daß er nicht vor dem „Seyn oder Nichtſeyn," wie Reinecke, einen Dolch hervorgezogen, betrachtet und dadurch die Nothwendigkeit des Monologs dargethan habe. Wenn er auch wohl in „Hamlet" und „Lear", in welchem letzten Trauerſpiel er den Edgar gab, ſich weniger auszeichnete, ſo erſah man doch anerkennend das Streben, die Vorzüge von Brockmanns und Schröders Spiel verſchmelzen zu wollen und rühmte als gelungen den Kampf zwiſchen der kindlichen Pflicht und der Liebe zu ſeiner Mutter, indem er deutlich darthat, daß er den Sinn des Autors bis auf die verborgenſten Nüancen ausgeſpäht *). Als Marinelli konnte er Schmidts Andenken nicht verlöſchen. Sein forſchender Blick war freier, ſeine Declamation aus der Fülle des Herzens erwärmender, als daß ihm Rollen der Art hätten gelingen ſollen. Auch in bürgerlichen Rollen war er muſterhaft, namentlich als Graf Karl im „deutſchen Haußvater." Lebhaft trat ſein Weſen bei ſeinem erſten Erſcheinen hervor. Sein Gang war träge, ſein Betragen nachläßig und über alle ſeine Bewegungen Schwermuth verbreitet, aber ſobald er Lottchen, des Malers Tochter, erblickte, war er ganz Gefühl und Lebendigkeit und Alles um ihn

*) Als Koch nach ſechs Jahren den Hamlet in Königsberg gab, wurden als Glanzpunkte hervorgehoben die Szene, in der er ſeine Späher abfertigt, der Monolog und das Geſpräch mit Ophelia.

zerfloß in Wonne. Auch in manchen karikirten Rollen, wie in Judenrollen, wurde er gern gesehn.

Eine Einladung, die von Riga an ihn erging, entriß ihn schon 1782 der Schuchischen Gesellschaft. Mit einem gewissen Meyrer übernahm er hier unter dem Geh. Rath v. Bietinghoff die Direction. Scheidend empfahl er sich dem Danziger Publikum, das ihn stets als den größten Künstler geehrt, in der genannten Rolle im „deutschen Hausvater". Es war, als wenn man ihm den Vorsatz, sich für immer zu verabschieden, als Undank auslegte. Koch strengte sich sichtlich an, um sich warmen Beifall bei seinem letzten Auftreten zu erringen, aber eine unbegreifliche Kälte starrte ihm entgegen und er ging wie ein Verstoßener, ohne ein Zeichen der Gunst mitzunehmen*). Fünf Jahre wirkte er als Director in Riga, darauf wurde er nach Deutschland berufen. Auf der Durchreise im Febr. 1788 eröffnete er den Wunsch, durch drei Rollen sein Andenken bei den Kunstfreunden Königsbergs zu erneuern und zwar als Falstaff in „Heinrich IV." als Marquis Posa und als Otto von Wittelsbach. Er fand Mutter Schuch nicht mehr, die vor einem Vierteljahr gestorben war. Die Bühne war nicht so eingerichtet, als daß man anders als ablehnend sich erklären konnte. Das Publikum drang aber darauf, den Liebling wieder zu sehen, wenn es nicht möglich wäre, in den vorgeschlagenen, so in andern Stücken, namentlich in „Hamlet". Koch spielte vierzehn Mal und meistens Tag für Tag mit einem nicht endenden Beifall. Er zeichnete sich aus als Hamlet, den er zweimal gab, und den Beaumarchais im „Clavigo". Die Trauerspiele, in denen er auftrat, kamen zum Theil durch ihn zuerst auf das Schuchische Theater, Körrings „Agnes Bernauerin", Plümicke's „Lenassa", Soden's „Ignez de Castro" und Babo's „Otto von Wittelsbach". Den Otto stellte er dreimal an drei Abenden hinter einander dar und erregte besonders Erstaunen in der entscheidenden Szene durch sein stummes Spiel nach verübtem Morde voll sichtbaren, hoch gesteigerten Gefühls. Unter den Lustspielen war es „Minna von Barnhelm", in der er den Tellheim schon früher in Königsberg gespielt, jetzt aber so spielte, daß das Aufsehn, das er bei seinem Gastspiel in Berlin

*) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 42.

durch die Rolle erregte, nur gerecht erſchien. Bretzner's „Räuſchchen" erhielt dadurch noch ein beſonderes Intereſſe, daß ſeine eilfjährige Tochter Betty als Julchen ſpielte. Die gewöhnliche Erfahrung lehrt es, daß brauchbare Schauſpieler, wenn ſie aus Rußland zurückkehren, ſchon nach kurzem Aufenthalt als unleidliche Manieriſten wieder kommen. Kochs ſzeniſche Gemälde hatten nach Aller Urtheil durch den Stempel der Wahrheit nur an Echtheit gewonnen. v. Kotzebue, wenn er damals auch in Reval wohnte, mag vortheilhaft auf ſein Talent eingewirkt haben. Koch, der einen Rollen-Cyclus für eine Benefiz-Vorſtellung geben ſollte, gab auf die Anfforderung ſeiner Bewunderer einen zweiten für die Einnahme eines andern Abends, wurde als der geprieſen, deſſen „Ruhmes Mutter Natur" ſey und der „des Aſtergeſchmackes käufliche Sklaven verdränget, die der ſchmeichelnden Menge feil." In der Abſchiedsrede dankte Koch, daß ihm der Beifall wieder geworden, auf der Bühne, auf der er ihn für ſeinen Wandel, für ſein Spiel oft und viel genoſſen,

Der mehr als Schmeichelei und Gold
Dem Künſtler iſt, wenn Geiſt und Herz ihn zollt.

Koch ging nach Frankfurt a. M., ward darauf Director des neu errichteten kurfürſtlichen National-Theaters in Mainz, ſpielte in Manheim und übernahm die Direction des Theaters in Hannover. v. Kotzebue, der 1793 eine Reform des k. k. Hoftheaters in Wien bewirken ſollte, beſtimmte ihn dorthin zu kommen. Hier ſpielte er zuſammen mit Roose *), der eine Zeitlang der Schuchiſchen Geſellſchaft angehörte. Koch gab jetzt nicht mehr den Tellheim, ſondern den Nathan, nicht mehr den Hamlet, ſondern den Polonius. Er trat 1830 in den Ruheſtand und ſtarb 1831. Koch's Silhouette **), ein feiſtes ausdrucksvolles Geſicht mit ſtarkem Unterkinn und zurückweichender Stirne ziert das Titelblatt des „Königsbergſchen Theaterjournals für 1782."

Carl Czechitzky, zu Trautenau in Böhmen 1759 geboren, betrat als ſechzehnjähriger Jüngling die Bühne und gefiel, nach-

*) Roose ward in Wien der Gatte der Betty Koch. Mad. Roose zeichnete ſich dermaaßen aus, daß ſie neben Mad. Weißenthurn 1803 das höchſte, in Wien übliche Gehalt empfing.

**) Die aber nicht ähnlich ſeyn ſoll. Litt. u. Th. Zeit. 1782. III. S. 522. Die von Devrient III. S. 433. genannte Schrift „Eckardt-Koch" (ohne Angabe, wo und wann ſie erſchienen) iſt in Leipzig nicht zu finden.

dem er in mehreren Städten ſein Glück verſucht, auch in Berlin. Von Berlin ging er nach Petersburg. Er war ein Heldenſpieler in der erſten Potenz. Weiſe Beſchränkung iſt die Weihe des echten Künſtlers, dies erkannte Koch und Schmidt. Czechtitzky war ein anderer Döbbelin, der aber vornämlich in Darſtellung jugendlicher Rollen den Preis gewann, weniger durch Ulfo's Donner und Wetterſtral, wie jener, als durch ein aufleuchtendes knatterndes Raketenfeuer, das mehr freudig überraſchte als erſchreckte. Durch eine zur Bewunderung hinreißende Begünſtigung der Natur ſiegte er ſchon durch ſein bloßes Erſcheinen. Wuchs, Geſichtsbildung, Organ hatte man in ſolcher Schönheit nie vereint geſehn. Wie manchen Maler war man ihn verſucht, den Künſtler der Gratien zu nennen, denn er war „wie von den Gratien geſchnitzt." Wo man etwas vermißte, da hatten ſie es ſo gefügt, daß das Fehlerhafte als Vortheil erſchien. „Vielleicht iſt ſein Wuchs für Helden eine Spanne zu klein. Wer vergiebt es den Gratien nicht, daß ſie dem Helden eine Spanne entzogen, um den Liebhaber zu begünſtigen." Der Glanz ſeiner Schönheit und die Glut ſeiner Phantaſie zündeten und riefen ſchwärmeriſche Empfindung hervor. Sobald er nur aus der Kuliſſe trat, nahm er alle Herzen gefangen und zwar bis zum verzweifelnden Wahnſinn, ohne daß er, der Angebetete, der Abgott ſich viel darum zu bemühen ſchien, in Ueberfülle flogen ihm die Dukaten entgegen, ohne daß er es ſich ſauer werden ließ, denn ihm, dem das ganze Leben Haſardſpiel war, ſchlug es auch am Farotiſch nicht fehl. Einſt, da er eine Million Thaler (!) erworben hatte, wechſelte er die Summe in Goldſtücke um, bedeckte damit den Boden ſeines Zimmers, um in Gegenwart von Zeugen (wie es Caligula gethan haben ſoll) ſich im Golde zu wälzen. Als es geſchehen, forderte er einen Freund auf, ihm ins Geſicht zu ſpeien, denn — wie gewonnen, ſo zerronnen — der Beſitztitel des Geldes war bereits auf Andere für Spielſchulden von ihm übertragen. An die Reichthums-Comödie werde eine Liebes-Tragödie angereiht, die ſich auf der Bühne in Danzig begab und hier mit wirklichem Blutvergießen anhub, um mit Mord zu endigen. Mit Grauſen ſah ſie der Berichterſtatter mit eigenen Augen, nämlich G. Reinbeck *), deſſen Erzählung alſo lautet:

*) Sämmtl. dram. Werke. Vorrede.

„Eine Madame Litter, eine sehr brave Künstlerin, kam bald nach ihm nach Danzig. Sie war mit ihm beim deutschen Theater in Peterburg angestellt gewesen und hatte aus Leidenschaft für ihn jetzt Mann und Kinder verlassen, sie, die vor seiner Bekanntschaft mit ihm eine rechtschaffene Gattin und Mutter und zwar in sehr günstigen Verhältnissen gewesen seyn soll. Sie sah sich von ihm für eine andere Theaterschöne vernachläßigt und sie beschloß zu sterben. Zur Ausführung ihrer Verzweiflung wählte sie das Trauerspiel Elfride *) und zwar den Augenblick, in welchem diese sich am Sarge des vom Könige erschlagenen Gemahls entleibt. Czechtitzky lag im Sarge **). Nie habe ich die furchtbarste Wahrheit so auf der Bühne gesehn, als in dem stummen Spiel, welches der That vorausging. Dies Ebben und Fluten des Blutes, dieß Wogen des Busens, dieß fast hörbare Pochen des Herzens, diese Verzweiflung im Blicke, dieß Auflodern des Entschlusses im Auge und dann der entscheidende Dolchstoß in die Brust ... jeder Athem stockte ... Todesschweigen lag auf dem überfüllten Hause ... die Kunst schien ihren höchsten Triumph zu feiern, aber der Blutstral, das krampfhafte Zusammensinken am Sarge, löseten bald alle Täuschung der Kunst und die schauderhafte Wahrheit griff an Aller Herzen und preßte einen Schrei des Entsetzens aus. Der Vorhang fiel, die Verwundete wurde nach Hause gebracht, Cz. begleitete sie. Die Wunde hatte die edleren Theile nicht verletzt und sie wurde bald wieder hergestellt. — Als die Truppe Danzig verließ und Cz. der Mad. Litter nicht Wort hielt und bei der Truppe in Königsberg zurückblieb, statt dem Theile, mit welchem sie gehn mußte, nach Mitau zu folgen, so schrieb sie ihm, daß sie ohne ihn nicht leben könne und daß er, wenn er sie doch einmal aufopfern wolle, wenigstens die Barm-

*) Elfriede, Trauerspiel in 3 Aufzügen nach Mason von Bertuch (nicht von Klinger) wurde in Danzig 1786 gegeben. Auf dem vorliegenden Comödienzettel kömmt weder der Name Litter noch Czechtitzky vor. Die Spielenden waren Ackermann, Ströbel. Mad. Möller, Werthen, Bodenburg und Walter. — Da indeß Madam Litter schon lange vorher in Berlin als Elfriede mit Glück aufgetreten war und in Königsberg im Febr. 1783 sie gespielt hatte, wahrscheinlich dort wie hier zugleich mit Czechtitzky, so wird sie sich in dieser Rolle wohl auch in Danzig gezeigt haben.

**) Nach dem gedruckten Stück: „als Leiche auf einem Ruhebette"

herzigkeit haben möge, ihr das Gift zu ſchicken, mit welchem ſie ihr qualvolles Leben endigen könne und wenige Wochen darauf ſtarb ſie an Gift und es wurde Cz's. gewährende Antwort auf ihrem Nachttiſche gefunden. — Cz. durfte ſich nicht wieder nach Curland wagen" *).

Carl Czechlitzky debütirte 1783 in Berlin als Hamlet und obwohl hier das Spiel in dieſer Rolle von Brockmann, Schröder und Reinecke in noch lebhaftem Andenken ſtand, ſo gefiel er dennoch. Neben Scholz, dem berühmten Darſteller des Otto von Wittelsbach, der in den „Räubern" den Karl Moor ſpielte, erregte er als Franz Moor Aufmerkſamkeit. Für ſchwächer wurde ſein Beaumarchais in „Clavigo" gehalten. Scholz wurde nach Petersburg berufen, wohin ihm Czechtitzky mit der früher genannten Litter folgte. So ſehr er hier wie an allen Orten entzückte, ſo mußte er doch nach etlichen Jahren die Flucht ergreifen, wozu die Milde der Kaiſerin ihm einen Wink gegeben haben ſoll. Er hatte nämlich die Entweichung eines Betrügers bewerkſtelligt, der anſtatt Brillanten, die der Kaiſerin zum Kauf angeboten waren, nach Amſterdam zurückzuſenden, für die ſeltenen Steine gewöhnliche dorthin befördert hatte. Glücklich entkam Czechtitzky der drohenden Unterſuchung und den Coſacken-Piken und erreichte wohlbehalten Königsberg.

Im Mai 1785 kamen die kaiſerlich Ruſſiſchen Hofſchauſpieler Czechtitzky, Neumann und Madam Litter aus Petersburg nach Königsberg, um nach Berlin zu gehn. Sie verſtanden ſich zu einem Gaſtſpiel. Neumann trat als Ferdinand in „Kabale und Liebe", Mad. Litter als Elfriede auf; aber von ihnen wurde nicht geſprochen, da der erſte als Franz Moor erſchien, „der Erſtgeborne der Kunſt, Melpomene's Liebling", wie er in einem Gedicht geheißen wird. Er ſpielt den Hamlet. Das Haus iſt übervoll und doch läßt an dem Tage ſich ein berühmter Virtuoſe aus der Kapelle des Fürſten Eſterhazy hören. Er giebt den Tellheim, den Guelpho, in welchen Rollen Koch das Höchſte zu

*) Die Truppe war nicht ſo groß, daß Madam Schuch es verſucht haben ſollte, an zwei Orten zugleich zu ſpielen. Dagegen, daß Madam Litter in Mietau ſich vergiftet, ſpricht die Anzeige, nach der Madame Joſepha Litter 29. Juni 1786, 23 Jahr alt, in Schwedt geſtorben.

leiſten ſchien, und doch nennt man Czechtitzky unübertrefflich. Nur Ekhof ſteht über ihm und in einem Gedicht an ihn heißt es, daß die Zierde

Des nimmer welkenden Lorbers
Der vaterländiſchen Kunſt
Oberprieſter und Genius Dir
Ekhof entgegenreicht.

Madam Schuch gewinnt den großen Künſtler, den ſchönen Mann mit der italieniſchen Phyſiognomie, auf ein Jahr vom Mai 1785 bis Mai 1786 für einen Gehalt von 1000 Thlr. und hält ihn noch bis zum Anfang des folgenden Jahres feſt *). Er erſtürmt ſich in Danzig nicht weniger als in Königsberg Beifall, wie keiner vor ihm. Schon durch den Aufwand der Garderobe, der bis dahin unerhört war, unterſchied er ſich von den Mitſpielenden. Sein Talent ſtralte aber noch mehr als die prächtige Tracht und die Zeit ſeines Wirkens ward der glänzendſte Zeitraum genannt. Vielleicht nur ihm zu Liebe wurde in Danzig das Verbot gegen die Aufführung der „Räuber" aufgehoben. Wie für ihn geſchrieben war im Schinkſchen Luſtſpiel der tobende Hauptmann Gasner (Shakſpears Petruchio in der „Widerſpenſtigen"). Nichts ließ er zu wünſchen übrig, in Luſtſpielen von Iffland und Jünger, als Graf Almaviva in dem „tollen Tag oder Figaros Hochzeit" von Beaumarchais und in einem ſelbſt gefertigten Soldatenſtück „Graf Treuburg Original-Trauerſpiel" **), das in Elbing gedruckt wurde. In dem traurigen Machwerk ***) hat der Verfaſſer wahrlich Schillern nicht vorgegriffen, wenn auch Treuburg der Sohn dem Vater gegenüber ideal wie Max geſchildert iſt.

Graf Treuburg der Sohn, der von Römertugend erglüht, bringt zum Grafen Treuburg dem Vater, einem Verräther, der

*) In der Sammlung alter und neuer (von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegebenen) Schauſpiele" leſen wir im „Etat der Geſellſchaft im Januar 1787" noch ſeinen Namen.

**) Im Allgem. Theater-Lexicon die Angabe, daß er 1777 die Bühne in Linz als Graf Treuburg betreten.

***) Den Plan zum Stück erhielt der Verfaſſer von einem Herrn v. Goldfinger in Prag.

zum feindlichen Heer übergetreten iſt. Es gelingt ihm nicht, den Vater zu beſſern. Aus Treue gegen den Herrſcher erſticht er ihn, bevor dieſer dem Feinde Geheimniſſe zum Verderb des Vaterlandes entdeckte. Der patriotiſche Parricida wird gefangen und zum Tode verurtheilt. Der General, deſſen Tochter er ſchwärmeriſch liebt, trägt ihm an, für Verrath an dem Landesherrn Leben und Freiheit zu erkaufen. Mit Verachtung weiſt er die Zumuthung zurück und ungerührt von den Thränen der Braut ſchreitet er zum Tode. Als das verhängnißvolle Commando zur Füſelirung vernommen wird, erſchießt ſich die Tochter vor den Augen des Generals.

Graf Treuburg. Trauerſpiel von Czechtitzky.

Davelont, Staabsoffizier, hat ein Buch aufgeſchlagen und lieſt.

„Als einſt die Hölle ihren giftigen Schlund aufriß, das ganze Rom zu verderben, opferte ſich Curtius, ein heldenmüthiger Jüngling, für ſeine Mitbürger auf und ſtürzte ſich, von patriotiſcher Liebe begeiſtert, in den Rachen der Hölle.“

Wie gefällt Euch das Treuburg?

Treuburg Sohn.

Das hätte ich ſeyn mögen.

Treuburg Sohn.

Sagt mir, ob es Euch nicht herzlich leid iſt, daß Ihr eine ſo ungeheure Sünde begangen?

Treuburg Vater.

Was ſoll ich Dir antworten?

Treuburg Sohn.

Ob es Euch nicht herzlich leid ſey. Denn Euer hohes Alter beraubt Euch des Gehörs nicht. Ihr ſeyd ja noch ein junger Sünder. Packen Euch nicht aller Orten Geiſter und Geſpenſter an und fordern, daß Ihr Meſſe leſen, Klöſter ſtiften und andere gute Werke ausüben ſollt? Oder habt Ihr bereits Euer Gewiſſen eingeſchläfert? Nun ſo will ich denn rufen: Auf! auf! Iſt es Euch nicht herzlich leid?

Treuburg Vater.

Sehr leid. Das weiß mein Gott!

Treuburg Sohn.

So fallet denn nieder auf eure Knie und betet! Ich will auch beten. Ich kenne die Größe und die Großmuth unſres Monarchen. Er wird's Euch vergeben.

Der Vater entflieht.

Ha Teufel haſt du ihn davon geholt!

In der Erfindung des Trauerſpiels ſpricht ſich der Comödiant deutlich aus, der um des Effektes willen auch Geſchrei und Grimaſſe nicht verſchmähte.

Aus Preußen begab ſich Czechtitzky nach Sachſen. Angeſtellt bei der Secondaſchen Truppe blühte ſein Ruhm in Leipzig und Dresden. 1788 und 1789 war er in Berlin und glänzte hier neben Madam Baranius und Madam Friederike Unzelmann, nachmaligen Bethmann. Er ſpielte den Marinelli, die Hauptrollen in den Schröderſchen Stücken und den Don Carlos. Er zog ſich 1795 von der Bühne zurück und hielt Bank auf Meſſen und in Bädern. Mit einem kleinen Reſt des Gewonnenen begab er ſich nach Böhmen, ſeiner Heimat, und lebte nothdürftig in Prag ſeine Tage hin. Als die Bethmann 1810 nach Prag kam und Gaſtrollen gab, ſo erwachte in ihm wieder die alte Neigung zum Theater, die alte Neigung zur Kunſtgenoſſin und er brachte es dahin, daß man ihm die Rolle des Odoardo gab, als ſie die Orſina ſpielte. So ward ihm der letzte Künſtler-Beifall zu Theil. Ruhig und gelaſſen ſtarb er um 1836.

Zu den unentbehrlichſten Mitgliedern gehörte Ackermann, den die Schuchiſche Bühne daher für immer an ſich feſſelte. Der Schauſpieler und Sänger Karl David Ackermann war in Sachſen in Ruhland 1751 geboren. Er ſpielte zuſammen mit den genannten Künſtlern ohne von ihrer Größe verdunkelt zu werden, wenn er auch in den Rollen, die er von Schmidt überkam (weil ſie außer Koch's Sphäre lagen) ihn nicht erreichte, wie in dem „Weſtindier". In der Oper ſang er den erſten Tenor und in Schauſpielen gab er noch lange nach der Madame Schuch Tode die erſten Liebhaber, wozu ihn ſein Aeußeres — er war von ſchlankem Wuchs und angenehmer Geſtalt — vortheilhaft empfahl. Seine erſte und zweite Gattin waren Lieblinge des hieſigen Publi-

kums, jene eine geborne Springer ſtarb kurz nach der Vermählung, dieſe eine geborne Bachmann überlebte ihn. Doch war es vorzugsweiſe die berühmte Baranius, mit der er in Opern den Ruhm theilte. Wie in dem überaus beliebten „Robert und Kalliſte", nach dem Italieniſchen von Eſchenburg mit der Muſik von Guglielmi und Piccini", „Abenteuer einer Nacht oder Röschen und Colas" nach Sedaine mit der Muſik von Monſygni." Manche mittelmäßige Oper wurde durch Ackermann anziehend. Als Lelio in der Oper „die Sklavin oder der großmüthige Seefahrer" gefiel er vornämlich in Mietau und erhielt vom Herzog von Curland den Titel eines Hoffängers. Als Schauſpieler war er nicht zu erſetzen, im „Deſerteur aus Kinderliebe" von Stephanie und in den „Drillingen", wo er die drei Rollen ſcharf von einander zu markiren verſtand. Man tadelte an ihm, daß er mit dem Publikum zuviel liebäugelte, daß er Lachen bisweilen in ungeziemender Weiſe zu erregen ſuchte, ſo in „Robert und Kalliſte", wo er von der Dunkelheit getäuſcht, Lucinde ſtatt der Geliebten ergreift, allein die zu ſingenden Worte entſchuldigten ſeine Action:

Schon hab' ich ihr Kleid ertappt,
Seht ihr's, das ſind ihre Kleider.

In den Soldatenrollen bramaſirte er zu viel. Er gab auch die erſten Helden in Trauerſpielen, was bei einem Tenorſänger als auffallend erſcheint, in früherer Zeit den Karl Moor, in ſpäterer Otto von Wittelsbach. So viel Gunſt ſich Ackermann auf und außerhalb der Bühne erwarb, ſo hatte er doch über ſchmähſüchtige Critiker zu klagen, die in auswärtigen Blättern ſein Verdienſt und das ſeiner zweiten Frau verkleinerten. Als Ackermann in hohem Alter das Theater verließ, ſo nicht den Boden, auf dem er Kunſttriumphe gefeiert. Er lebte zuletzt in Danzig im Beſitz eines Brauhauſes und beſchloß hier ſein Leben *).

In die Rollen Stänzels theilten ſich Fauſt und Flögel. Fauſt ſpielte Väter und Soldaten (nach der ſonderbaren Rollen-Rubrication) 1779 in Lübeck unter Stöfler. Er konnte

*) Eine Tochter ſtarb ihm als Kind in Königsberg 1783. Seine Enkelin war Fräulein Ackermann (jetzt Klaus), neben Fräulein Großer lange eine Zierde der Oper in Königsberg.

in Väterrollen oft ohne Noth ſtürmiſcher Gefühls-Aeußerungen, die ſogar durch Stampfen ſich kund gaben, ſich nicht enthalten und ſchon dadurch unterſchied er ſich von ſeinem Vorgänger, deſſen Spiel die größte Mäßigung zeigte. Nicht erreichte er ihn in der Hauptrolle des „deutſchen Hausvaters" und als Odoardo, obwohl er auch gerühmt wurde. Trefflich gelang ihm ſein Rode in Engels „dankbarem Sohn". Mit tiefer Empfindung ſpielte er Weiße's „Jean Calas" und zeichnete ſich vorzüglich in der Abſchiedsſzene aus. Eben ſo ergreifend war im „Macbeth" die Trauer, die er als Macduff über die Ermordung der Seinigen ausdrückte, wenn er auf Malcoms Aufforderung: „Rächet euch wie ein Mann!" die Antwort giebt: „das will ich! aber erſt will ich fühlen wie ein Mann." Als Lear war ſeine Kraft nicht ausreichend. Mit Koch war er willens 1782 die Schuchiſche Truppe zu verlaſſen, blieb aber bis zum Tode der Directrice *).

Flögel aus Schleſien hatte ſchon 1767 ſich dem Theater gewidmet. Er war Baßſänger und Schauſpieler und als ſolcher ſtellte er polternde Väter, ehrliche Alte und Offiziere dar. Seine Routine war größer als ſeine Kunſt. In den Charakteren, welche Rauheit und Biederkeit verbinden, war er gewiegt. Mit Fauſt alternirte er in der Rolle des Odoardo. Das Erhabene glückte ihm weniger als das Innige und daher bemerkte man bei dem Maler im „deutſchen Hausvater", daß er die Begeiſterung für die Kunſt weniger zur Anſchauung brachte als die Zärtlichkeit für die unglückliche Tochter. In komiſchen Partien hielt er ſich von Uebertreibungen nicht fern, ſo als Schöſſer in Weiße-Hiller's „Liebe auf dem Lande", als luſtiger Schuſter in der Oper gl. N. wo er, in der Abdankung nach der Gallerie emporſchauend, die Ehemänner aufforderte, ihm ihre ſchlimmen Weiber in die Kur zu geben. Seine Stimme, kräftiger Wuchs und Anſtand waren ſeinen Leiſtungen günſtig. Derb und bieder wie auf der Bühne zeigte er ſich im Leben. Flögel überdauerte alle ſeine Collegen. Als die Schuchiſchen Geſchwiſter zwei von einander unabhängige Theater bildeten, ſo war ſeit 1802 Danzig ſeine bleibende Stätte, ob auch die Directionen vielfach wechſelten. Als Sänger ließ er

*) Er bildete einen Schüler in dem jungen Schmettau, der als Knabe die Bühne betrat.

ſich nur noch in den Wieneriſchen Opern vernehmen, wie in Heibel's „Tyroler Waſtel.“ Er ſpielte in Beck's „Schachmaſchine“ den Ruf d. ä., in Schröderſchen und Kotzebueſchen Stücken die Alten. Auch in Tragödien und Schauſpielen trat er, gegen das Ende ſeiner Künſtlerlaufbahn nur wenig beſchäftigt, hie und da auf, ſo als Geiſt im „Hamlet“, als Miller in „Kabale und Liebe“ und als Walther Fürſt in „Wilhelm Tell“. Als ein Achtziger erſchien er am 30. Dez. 1817 zur Feier ſeines 50jährigen Jubelfeſtes auf der Bühne und nach Szenen aus Iffland's „Jägern“ und aus „Kabale und Liebe“ — hier gab er den Muſikus Miller und dort den Oberförſter — nahm er in einer Dankrede vom Publikum Abſchied. Nach zwei Jahren aber zeigte er ſich wieder in „Kabale und Liebe“ und zuletzt in Kotzebue's „Indianern in England“ als John Smith.

Obenan unter den Schauſpielerinnen ſteht die gefeierte Baranius, die, wie die Neuhoff, in Danzig das Licht der Welt erblickte.

Helene Eliſabeth Schmalfeldt, 1767 geboren, erwarb ſich als Sängerin zuerſt Beifall, da ſie in der „Sklavin“ als Zulima auftrat; man wußte nichts anderes an ihr zu tadeln, als ihre noch zu große Jugend. Schon damals umwebte ihr Spiel der Zauber zärtlicher Empfindung. An den wenig bedeutenden Schauſpieler Baranius verheirathet *), ging ſie nach Petersburg und ward hier 1779 für Singpartien, Vertraute und Nebenrollen angeſtellt. Als ſie 1781 nach Preußen zurückkehrte und in die Schuchiſche Geſellſchaft eintrat, gab ſie die erſten Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel und führte um kurze Zeit mit Glück

*) Die Nachricht im Gothaſchen Theater-Kal. 1780. S. 257. verträgt ſich nicht mit der in Litt. u. Th Zeit. 1784. I. S 62. Der Artikel: „Baranius Henriette“, (ſo hieß Baranius' zweite Frau) im Allgem. Theater-Lexicon iſt vielfach zu berichtigen. Das Geburtsjahr 1768 iſt beinahe recht, ob auch der Geburtsort, nämlich Danzig? Ihr Alter erſehen wir aus der Schrift von 1795: „Berichtigung des im 15. Heft der Annalen des Theaters enthaltenen Aufſatzes über den Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft in Danzig 1794.“ in der es heißt, die Baranius ſey 27 Jahr alt. — Eine Verweiſung auf Schriften der letzten Art und auf Schriften, wie das Theater-Lexicon, iſt meiſt vermieden, weil ſie entweder ſich in allen Händen befinden oder faſt allein in den Händen des Schreibers.

auch hoch tragiſche Charaktere aus, was um ſo mehr Wunder nimmt, da ihr Naivität und Schalkheit beſonders wohl ſtanden, da man, wenn etwas, Mannichfaltigkeit in ihrer Action vermißte. Bei ihrem Liebreiz, bei ihrem ſchönen offnen Auge hielt ſie es für übrig, ſich noch mehr durch die Kunſt zu geben. Ohne ihr Zuthun erwarb ſie ſich den Namen „der ſchönen Sängerin.“ In „Juliane von Lindorak“ bedauerte man, daß ſie als die tugendhafte, ſanfte, duldende Frau nur zu viel die Augen niederſchlug. Aber ſie entzückte auch in männlicher Tracht und in dem Seitenſtück zur Subordination „Sophie oder der gerechte Fürſt“, von Möller ſtellte ſie mit größtem Anſtande einen Jüngling dar, ebenſo in dem „Adjutanten“. In den Hillerſchen Opern iſt das Hänschen (ein junger Bauer) in der „Liebe auf dem Lande“, das Lottchen im „Lottchen am Hof“, das Lehnchen im „luſtigen Schuſter“ nie vorzüglicher gegeben. In „Robert und Calliſte“ werden ihre Stellungen als maleriſch gerühmt, in der G. Bendaſchen Oper „Romeo und Julie“ ſang ſie die Julie ausgezeichnet. Sie gab 1782 die Ariadne auf Naxos und bewährte ſich als ſeltene tragiſche Künſtlerin. In demſelben Jahr ſang ſie die Zulima, mit der ſie ihre Künſtlerlaufbahn eröffnet. Sie ging 1784 von der Schuchiſchen Bühne zu der Döbbelinſchen Bühne in Berlin über, obgleich ſie hier nur kleine Rollen übernehmen und figuriren ſollte. Sehr bald aber ward ihr Werth erkannt, ſie ſchwang ſich zu den erſten Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel“ empor und galt 1790 für die erſte Zierde des Hoftheaters. Hier ſpielte ſie in „Don Carlos“ als Eliſabeth mit Czechtitzky. Kabale entfernte ſie 1797 von der Bühne und, nachdem ſie längſt von ihrem erſten Gatten getrennt war, trennte ſie eine zweite Verbindung von der Kunſt. Ihre Silhuette befindet ſich im „Königsbergiſchen Theater-Journal“ von 1782; ein punktirtes Kupferblättchen von Bolt ſtellt ſie noch 1796 in blühendſter Zartheit dar.

Drei Damen Springer, Bachmann und Madam Ströbel traten gleichfalls in Sing- und Schauſpielen auf. Wenn Ackermann gewöhnlich auf der Szene der Erwählte der Baranius war, ſo war er wirklich der Mann der beiden erſtgenannten. Dem. Springer war in Favart-Gretrys „Freundſchaft auf der Probe“ eine Corally, wie ſich der Berichterſtatter aus-

drückt, zum Küſſen, dennoch verwies man es ihr, daß ſie in Diderots „Hausvater", anſtatt dem St. Albin, ihre zärtlichen Blicke dem Parterre zuwendete. Sie ſpielte Emilia Galotti und Beaumarchais' Eugenie (in der letzteren Rolle gab man der Madam Döbbelin den Vorzug); mit größerem Glück trat ſie in Operetten, wie in Favart's „Roſenfeſt" auf. Im Febr. 1774 wurde dies zu ihrem Hochzeitsbenefiz gegeben und mit großer Theilnahme ſahen die zahlreich Verſammelten ſie als Hänschen und ihren Erkohrnen als Guſtel. Der Bund wurde bald durch den Tod geſchieden; noch vor Ablauf eines Jahres begrub Ackermann ſeine jugendliche Gattin. In mehrfacher Weiſe war ihre Stellvertreterin Ludolphine Dorothea Bachmann aus Rheinsberg. Sie begann, 1762 geboren, ihre künſtleriſche Laufbahn auf dem Berliner Theater, das ſie 1781 verlaſſen mußte *). Im folgenden Jahr trat ſie in Königsberg als Roſine in Marmontel-André's „Zauberſpiegel" auf. Obgleich der rauſchende Beifall, den ſie fand, in Berlin beſpöttelt wurde, ſo ließen ſich die Königsberger in ihrem Urtheil nicht irre machen und huldigten ihr immer mehr und mehr. Wenn ſie auch als Emilia Galotti 1782 ſich noch an eine zu große Aufgabe wagte, ſo zweifelte doch niemand bei ihrem Talent und fleißigen Studium, daß ſie künftig dieſe und andere Rollen in Trauerſpielen mit Vollendung durchführen würde. In Operetten gefiel ſie ſo ſehr, daß ſie in mehreren mit Madam Baranius alterniren konnte. Man rühmte ihre Geſtalt und ihre Sprache und erfreute ſich an ihren Theaterſpielen. Sie vermählte ſich mit Ackermann 1782 **). Nachdem ſie lange ſich von der Bühne zurückgezogen hatte und in Danzig wohnte, ſtarb ſie daſelbſt als Wittwe 1810. — Madam Ströbel geb. Tietz aus Schleſien gehörte ſchon vor ihrer Vermählung zur Schuchiſchen Truppe und ſang mit in den Burlesken von Kurz. Sie hatte ſich noch nach franzöſiſchen Meiſtern gebildet und, wenn man früher die edle Action und die maleriſchen Stellungen rühmte, ſo fand man nachmals, daß ſie für den Geſchmack dieſer Zeit „zu wenig nach-

*) Gallerie von teutſchen Schauſpielern und Schauſpielerinnen. Berlin 1783.

**) Es ſind die drei Madames Ackermann zu unterſcheiden, die auf der Schuchiſchen Bühne neben oder unmittelbar hinter einander jugendliche Rollen gaben, die eine geb. Springer, ſtarb 1774, die andere geb. Rähring, ſtarb 1779.

läßig, zu ſtudirt" ſpielte. Das Ströbelſche Ehepaar iſt zwiſchen 1772 und 1778 in Riga und Petersburg angeſtellt, von wo es 1780 zurückkehrt, 1781 in Breslau und von 1783 ab, unzertrennlich von dem Schuchiſchen Unternehmen, wie überall in Danzig und beſonders in Königsberg mit Beifall ſpielt. Madam Ströbel war ſerieuſe Sängerin, zeichnete ſich in Rollen in Männertracht aus und im hochtragiſchen Spiel. Ganz anders als Madame Schuch faßte ſie die Orſina auf. Jene ſtellte die Italienerin vor Augen, die in ihrer Aufwallung die Regeln der Selbſtbeherrſchung vergißt, Madam Ströbel zeigte die Philoſophin, die eben in ihrer ruhigen Ueberlegung furchtbar erſcheint. Jene war natürlicher und lehnte ſich mit dem Ausdruck an die Worte: „Wenn wir einmal alle in Bachantinnen verwandelt ihn zerriſſen, das ſollte ein Tanz werden!" Madam Ströbel trug die Rede mehr durchdacht als in ſprudelnder Entrüſtung vor. Ein Theil der Zuhörer entſchied ſich für die eine, der andre für die andere Darſtellung. Gleichzeitig trat ſie nicht allein in ernſten Opern, ſondern auch in „Robert und Calliſte" und im „Roſenfeſt" auf. In verkleideten Rollen, wie Amalie, blieb ſie hinter der Neuhoff zurück. In tändelnd komiſchen Operetten konnte ſie nur durch ihren Geſang, nicht durch ihr Spiel entzücken.

Karoline Lüttichau, nachmalige Einer, ließ ſich nur im recitirenden Schauſpiel vernehmen. Fleiß brachte ihr Talent zu ſchneller freudiger Entwicklung. Man ſetzte an ihr nur zu viel Beſcheidenheit aus, indem ſie durch Furchtſamkeit dem Anziehenden ihrer angenehmen Bildung und dem ſichern Erfolg ihres Spieles ſchadete. Königsberg rühmte ſich, neben Ackermann und ſeiner erſten Frau, neben Flögel auch die Lüttichau und Charlotte Schuch gebildet zu haben. Wenn nicht als Anfänger hatten dieſe Alle keine fremde Bühne betreten. Karoline Lüttichau ſpielte ſeit 1781 und noch mehr 1782 erſte Liebhaberinnen in Luſt- und Trauerſpielen und Rollen in männlicher Tracht. So viele ſich auch als Emilia Galotti verſucht hatten, ſo brachte ſie dieſen und die zarten weiblichen Charaktere in den Shakſpearſchen Tragödien zur lieblichſten Entfaltung. Wie die Baranius die ſchönſten Szenen Ackermannen gegenüber ſpielte, ſo ſie dem jugendlichen Einer, der — er nannte ſich früher Cracau — mit mehr äußern als innern Gaben ausgeſtattet, die erſten Liebhaber

darſtellte. Im Jahr 1782 traten ſie in einen Ehebund, der aber 1784 gelöſt werden mußte. Einer verließ die Schuchiſche Geſellſchaft und iſt verſchollen, während Madam Einer in künſtleriſchem Anſehn immer mehr ſtieg. Auch als Tänzerin wurde ſie gern geſehn im Solo und Pas de deux. Sie vermählte ſich 1785 mit einem Herrn von Sack aus Curland. Ihre Rollen übernahm die älteſte Tochter der Directrice *).

*) Die andern Schauſpieler waren entweder wenig bedeutend oder ihr Erſcheinen war ſo flüchtiger Natur, daß ſie ſich nicht in bleibendem Andenken erhalten konnten. Manche waren nur Figuranten und übernahmen hie und da eine Aushülfsrolle.

Porſch aus Königsberg, Schul- und Univerſitätsgenoſſe des Magiſters Lauſon. Früher Liebhaber- ſpäter Gecken- und Intriguanten-Rollen 1780—1781 in Riga. Neben ihm ſeine Frau, die in einer hitzigen Krankheit ihre vollklingende Stimme verlor und ſeitdem wenig teilſtete, und zwei Brüder. Einer derſelben ſtarb in Königsberg 1787. Die anderen Familienglieder in verſchiedenen Städten in Deutſchland. (Porſch, der mit Heinrici eine Truppe leitete, war mit ihnen wahrſcheinlich nicht verwandt). H. H. Schultz aus Hamburg, 1731 geboren, ſeit 1772 bei Schuch. Väter und Alte. Er ſchriftſtellerte. Luthe-roth, geſtorben 1789. Väter, Bediente, Bauern. Werthen und Frau. Er Liebhaber, ſie Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel. Henrici und Frau, er war ein Baron Rudolph von Eſchbach in der Wetterau, ſie eine Königsbergerin; von ihm geſchieden vermählte ſie ſich mit dem Fabrik-Inſpector Jacobſon. Er Gerichtsperſonen Pedanten, ſie Mutterrollen. Kammermädchen, Vertraute in der Oper. Engelhardt aus Mekkenburg und Frau aus Sachſen. Er zweite Liebhaber, ſie Soubretten. Dengel gab 1772 den Tartüffe. Heimburger, Juden und Bediente. Er erfand Ballette. Werſich, geſtorben 1782. Zweiter Liebhaber. Hauptrolle im „Montroſe." Bodenburg ſollte Stänzel, Wothe Koch erſetzen. Bißler und Frau, er launige Alte, ſie erſte Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel. Seebohm bis 1783. Kleine Rollen. Krauſe, Sänger. Amberg und Frau, er Sänger, ſie Tänzerin. Schlibach, Zander, Walther, Bedientenrollen. Halbe, Verf. eines Stücks, Wentzel, Richter, Nicolai, Stark, Meyer ſpielen Nebenrollen Bregott aus Elbing, mehr im Orcheſter als auf der Bühne brauchbar. Batt, Theatermeiſter und nach Stänzel Senior der Geſellſchaft, ſpielte auch bisweilen

Mad. Reibehand, affektirte Mütter. Mad. Mötter und Mad. Ackermann, geb. Nähring, geſtorben 1779. Dem. Friſch aus Königsberg, geſtorben 1783, Liebhaberinnen. Dem. Siegriſt, junge Mädchen. Mad. Berger, Sängerin. Mad Müller, Mad. Lange, Dem. Werner, kleine Rollen, Figuranten im Ballet.

Von den Herren Ströbet, Grüner, Bachmann, Steinberg und den Damen Charlotte Schuch, Fasquiel ſpäter.

Wenn auch im Schauſpiel Vorzügliches geboten werden konnte, ſo wurde durch daſſelbe nicht das heiter erweckliche Singſpiel und das an Ueberraſchungen reiche Ballet verdrängt. Das Theaterpublikum ließ ſich das nicht ganz nehmen, was in früheren Zeiten es ergötzt hatte. Das Schäferſpiel begrüßte es in dem Singſpiel wieder, weil dieſes meiſt ländliche Gemälde darſtellte, wie die Weiße-Hillerſchen Operetten, die Burleske dagegen in dem Ballet, das in ſeiner barocken Einkleidung gewöhnlich der jauchzenden Lachluſt Befriedigung gab. Nur geringe Anſprüche waren an das Ballet und Singſpiel zu machen. Im Schauſpiel ließ es ſich die Direction angelegen ſeyn, die Bühne möglichſt im gleichen Niveau mit der in Berlin, „dem Sitz des guten Geſchmacks" zu halten, im Singſpiel beſchränkte ſie ſich auf das, was gerade die vorhandenen Kräfte möglich machten, denn das Orcheſter mußte die Regimentsmuſik erſetzen und es wurden nicht beſonders Sänger und Sängerinnen angeſtellt, ſondern die Gabe des Geſangs wurde als eine treffliche Zugabe zu dem, was die Darſteller im Schauſpiel leiſteten, angeſehn. Die Truppe konnte unter ihren Mitgliedern den Dichter vermiſſen, aber keineswegs den Komponiſten, deſſen Aufgabe es vorzugsweiſe geweſen zu ſeyn ſcheint, die Oper ſo einzurichten und umzuſchreiben, daß ſie von dem beſchränkten ſingenden Perſonal ausgeführt werden konnte, daneben aber auch neue Opern zu verfaſſen, die ihm anpaſſend waren. Daher finden wir, daß auf den kleineren Bühnen Singſpiele, die für ſie geſetzt waren, daſelbſt außerordentlichen Beifall fanden und daß hier das Einheimiſche dem Fremden vorgezogen wurde. Das Singſpiel „der Kaufmann von Smyrna" wurde überall gern geſehn, beſonders aber auf dem Wäſerſchen und dem Schuchiſchen Theater, dort und hier war es aber ein anderes, in Breslau hörte man die Compoſition des dortigen Muſikdirectors Holly und in Danzig die des daſelbſt angeſtellten Stegmann. So erregten auch die Opern des Döbbelinſchen Muſikdirektors André ein überwiegendes Intereſſe in Berlin *).

Karl David Stegmann, in Dresden 1751 geboren, er-

*) Die Rückſicht, ein Stück oder eine Muſik als ausſchließliches Eigenthum einer Bühne zu betrachten, kam, ſeitdem ſich nicht mehr die Truppen wie ehedem kreuzten, weniger in Anſchlag.

warb ſich durch die Compoſition des genannten Singſpiels um die Directrice ein großes Verdienſt. Von 1774 ab bis zu ihrem Tode wurde daſſelbe als Nachſpiel — ein ſolches ward nach alter Sitte vom Publikum verlangt — unaufhörlich gegeben und kein anderes fand eine gleich beifällige Aufnahme. Der Text der einaktigen Operette vom oben genannten Prinzen Heinrich *) iſt einfach.

Haſſan, der Kaufmann, that das Gelübde, jährlich einen Chriſten aus der Sklaverei loszukaufen in dankbarer Erinnerung daran, daß er, unter Corſaren gerathen, in Marſeille einem mitleidsvollen Chriſten ſeine Freiheit zu danken hatte. Als ein Sklavenhändler nach Smyrna kömmt, ſo fügt es das Geſchick, daß Haſſan einen Gefangenen mit dem Wort begrüßen kann:

In dieſem Arm, der dich umſchließt,
Vergiß o Freund der böſen Tage:
Genieße fern von Furcht und Plage
Das Glück, das Haſſan hier genießt.
Dem Nächſten gerne wohlzuthun,
Das hab' ich ja von dir gelernt.

Haſſans Frau kauft die Franzöſin Amalie und führt in ihr die Verlobte dem Freunde ihres Gemahls zu. Der Schlußgeſang lautet:

Seyd ihr nicht Alle Kinder eines Blutes?
Habt ihr nicht einen Vater nur?
Ihr Sterbliche! ... Drum thut euch Gutes!
Dies iſt die Stimme der Natur.
Ein gutes Werk wirkt jederzeit
Die ſüßeſte Zufriedenheit.

Stegmann komponirte für die Schuchiſche Geſellſchaft „das redende Gemälde", „die Rekruten auf dem Lande." Als er mit ſeiner Frau, geb. Linze, einer trefflichen Bühnenſängerin **), 1776 nach Hamburg ging, gab er darum nicht die Verbindung mit Königsberg auf und componirte eine Oper von Jeſter. Er war

*) Komiſche Opern. Berlin u. Leipz. 1775. Th. II.

**) Sie war zu Breslau 1755 geboren. Schon 1774 widmete man der Künſtlerin ſchmeichelhafte Gedichte, eines: „Bouquet der Mademoiſelle Linzen an den Buſen zu ſtecken."

zugleich Sänger und Schauſpieler. Seine Künſtlerlaufbahn beſchloß er als Mitglied des Weimariſchen Hoftheaters. Hier ſah ihn Schröder 1791 als Biskroma in Salieri's „Arur" und ſein Urtheil war: „Sehr brav geſpielt und geſungen. Auch macht er der Operndirection durch ſeine Anordnungen Ehre" *).

Stegmanns Nachfolger iſt Nicolaus Mühle, der als kurbairiſcher Kammercompoſiteur ein Schauſpiel mit Geſang 1778 herausgab. Er komponirte „Lindor und Ismene", Brezner's „Irrwiſch", Singſpiele, die auf dem Schuchiſchen Theater oft gegeben wurden. Auch er lieferte die Muſik zu einem Jeſterſchen Stück.

Einen größeren Ruf als Stegmann und Mühle erwarb, wie wir hören werden, ſich F. L. Benda.

Wie noch jetzt waren die Ballete gewöhnlich die Erfindungen der Tänzer, die ſie anordneten. Die meiſten ſtellten komiſche Szenen dar „die Müller und Kohlenbrenner", „die bezauberten Bauern", „die lebendigen Mehlſäcke". In dem Schauſpieler-Perſonal zeichneten ſich in Balleten Heimburger, Mad. Einer geb. Lüttichau und Charlotte Schuch aus, beide wurden wegen ihrer Ausführung graziöſer Tänze gerühmt. Nach dem Abgange Friedrich Koch's trat als Balletmeiſter in die Schuchiſche Geſellſchaft Barzanti, ein trefflicher Harlekin und Schüler von Nicolini, der in Hamburg geweſen war und für eine Zeitlang 1768 von Döbbelin gewonnen wurde **). 1774 führt er in Danzig ein neues Ballet mit neuen Maſchinen auf. Eine treffliche Tänzerin damals war Madam Merſchy, die 1775 in Elbing ſtarb ***). Im folgenden Jahr iſt der Balletmeiſter Voltolini angeſtellt, der mit ſeiner Frau, zwei Söhnen, einer Dem. Huber und mehreren Damen der Geſellſchaft verſchiedene Ballette zum Schluß der Schauſpiel-Vorſtellungen aufführte. Sie wurden beifällig aufgenommen und wiederholt. Voltolini gab, während er in Danzig weilte, Tanzſtunden. Im J. 1778 ging er ab, da man ſeine Forderungen nicht erfüllte. Eine Madam Voltolini, eine Presburgerin, hatte mit Schröder zuſammen bei

*) Meyer Schröder II. I. S. 60.
**) Ebendaſ. I. 180. Pümicke 263.
***) In der St. Nicolaikirche begraben.

Kurz geſpielt, wahrſcheinlich die Gattin des Balletmeiſters, der nun zur Wäſerſchen Truppe hinüberſiedelte. Jetzt übernahm es der Schauſpieler Heimburger, Ballete anzuordnen.

Unter den Gaſtſpielen dieſer Zeit gehören manche zu den nicht gewöhnlichen Erſcheinungen. Das Spiel der Debütanten wurde auf den Komödienzetteln in folgender Art angezeigt: „Madam Bißler *) werden (sic) in der Rolle der Julie ſich zu zeigen die Ehre haben" (1781). Von dem gewonnenen Beifall war bei den meiſten Schauſpielern die Fortſetzung oder das Aufgeben der weiteren Reiſe abhängig. Auf dem Wege nach Petersburg veranſtaltete der nicht unberühmte Balletmeiſter Vogt in Danzig und Königsberg 1782 mehrere Vorſtellungen und nahm für kurze Zeit auch eine Anſtellung bei der Schuchiſchen Truppe an.

Im Jahr 1753 ſpielten italieniſche Opernſänger in Danzig; daſſelbe wiederholte ſich im Aug. 1782. „Die vereinigte Geſellſchaft Italieniſcher Operiſten" gab La Semplice von Sarti, la schiava riconosciuta von Piccini u. ſ. w. für den Gewinn einer Benefiz-Vorſtellnng. Die Spielenden waren eine Madam Scanavini und ihre Tochter und die Herren Tonioli und Ceſari.

Im Jahr 1782 und 1784 wurden Charlotte Brandes und ihre Tochter Minna in Königsberg und in Danzig zugleich in Concerten und auf der Bühne bewundert. Die erſte feierte hier auf ihrem heimatlichen Boden ihren letzten Triumph.

Brandes verſchaffte ſich in Berlin zwei Empfehlungsbriefe, die, wenn auch die Gattin und die Tochter weniger berühmt geweſen, ihm in Kurland eine glänzende Aufnahme gewährleiſteten, vom Kronprinzen an den Herzog von Kurland und vom Grafen v. Medem an die Herzogin, ſeine Schweſter. Das Ziel der Reiſe war Riga, wo Brandes auf Einladung des Geheimen Raths v. Vietinghoff die Direction übernehmen ſollte. Nach beinahe zwanzigjähriger Trennung begrüßte Charlotte Eſther Brandes die Ihrigen in Königsberg. Jeſter führte die Familie in das Haus des Generalchirurgus Gerlach ein und Hippel ließ den Dramatiker Kant's Bekanntſchaft machen. Der Her-

*) Andere Gäſte waren Lorenz 1782, Madam Toscani 1785, Rabel und Frau 1786.

zog von Holſtein-Beck zeichnete die Gäſte beſonders aus. Charlotte Brandes fand in Littauen — ſie war zu Roſinsko in Oſtpreußen 1742 als die Tochter des Amtmanns Koch in Dinglauken geboren — ihren Onkel, den Pfarrer Regge in Tilſit wieder, der ſie vom ſechſten Jahre ab erzogen hatte. Wieviel konnte ſie aus ihrem reich mit Lorber umſchlungenen Leben erzählen! Auf den erſten Theatern in Berlin, Gotha, Dresden, Manheim, Weimar und Hamburg hatte ſie als die erſte geglänzt und ihre Nebenbuhlerinnen dermaaßen verdunkelt, daß ſie meiſt ihre Stellung aufzugeben ſich genöthigt ſahen. Gleichſam um ihre gefährliche Größe Alle empfinden zu laſſen, trieb ſie Reizbarkeit und Empfindlichkeit von Bühne zu Bühne *). Kurz vor dem Tode des alten Franz Schuch, bei dem ihr Bruder der Ballettänzer Friedrich Koch angeſtellt war, trat ſie noch als Demoiſelle Koch einmal auf. Die dritte Rolle, die ſie gab, Sophie in Diderots „Hausvater" — es war in Breslau — entzückte Leſſingen, ſo daß er ihr Unterricht zu geben ſich bewegen fühlte und ihr ein Kleid verehrte, in dem ſie künftig die Sophie ſpielen ſollte. An Leſſing erinnerte ſie ſich beim Namen ihrer Tochter Minna und unter ihren tragiſchen Rollen war die bedeutendſte die Orſina. Für ſie hatte Jeſter die „junge Indianerin" überſetzt, die ſie in Berlin unter rauſchendem Beifall gab. Ihr Ruhm erreichte den Höhenpunkt in der „Ariadne auf Naxos." Ihre Tochter Charlotte Wilhelmine Franciſca, in Berlin 1765 geboren, war ſtolz, von der erſten Sängerin Mara gebildet zu ſeyn, und mit der Genugthuung, etwas als Pianiſtin zu leiſten, zu dem Bildniß Haydn's über ihrem Klavier ſchauen zu können **). Auch als Schauſpielerin — ſchon als dreijähriges Kind ward ſie auf die die Bühne gebracht — entzückte ſie als Emilia Galotti und Ophelia, in Opern und Singſpielen, namentlich in der „Jagd" als Röſe. Sie war eine all bezaubernde Roſe, die aber ſchon als Knospe den Tod im Herzen trug. Es war das Gerücht, wie

*) Brandes verſchweigt es nicht, daß ſie in italieniſcher Heftigkeit einſt vor Aerger ein neues Gewand zerriß, vor Eiferſucht im eignen Hauſe mit einer Schauſpielerin in Handgemenge gerieth.

**) Zu ihren vielen Lehrern im Klavierſpiel gehörte auch eine Tante von F. L. Benda, Madame Hattaſch.

der Vater dies ſelbſt in der Lebensbeſchreibung erzählt, daß er mit äußerſter Strenge ſie zum Singen angehalten und dadurch den Grund zu ihrem frühen Ende gelegt hatte *). Er war rauh und durchfahrend und deßhalb war man in Königsberg geneigt, der Sage Glauben zu ſchenken **). Von ihren Bewunderern wurde ſie mit Anträgen beſtürmt, die ſie alle zurückwies. Als ſie ſich zur Reiſe nach Preußen rüſtete, erſchoß ſich ein junger Ruſſe vor Liebe. Bilder, nicht weniger von ihrer Mutter als von ihr, waren verbreitet und von den Dichtern in feurigen Ergüſſen wurde ihr wetteifernd gehuldigt.

Nachdem Mutter und Tochter auf der Reiſe in Schwedt, in Stettin, Brandes' Geburtsorte, und in Danzig den Kunſtfreunden ſeltene Genüſſe bereitet, erhöhten ſie durch ſolche das Vergnügen, das am kurländiſchen Hofe waltete, und begaben ſich nach Riga. Hier erkannte Brandes in Madame Hübler eine alte Bekannte, die geborne Steinbrecher wieder. — Der Familie Brandes war es nicht vergönnt, ſich lang an einem Orte zu verweilen. v. Bietinghoff gab bald darauf das Theaterunternehmen auf und überwies die alleinige Leitung der Bühne den Schauſpielern Meyrer und Eckardt-Koch. Ehe er es gedacht, befand ſich Brandes mit Frau und Tochter wieder im Kreiſe der herzoglichen Familie in Curland, theils in Mitau, theils im nah gelegenen Würzau. Hier auf einem kleinen improviſirten Theater wurde „Ariadne", „Medea" und einige Luſtſpiele und Operetten gegeben. Den Spielenden wurden großmüthige Belohnungen zu Theil und für Minna Brandes wurde ein Gehalt beſtimmt, wofür ſie ſich in den am Hof ſtattfindenden Concerten zu ſingen verpflichtete. Der Herzog wollte die Künſtler-Familie Brandes dauernd für Mietau gewinnen, allein Brandes machte ſo übertriebene Forderungen, daß er mit der Gnade zugleich den Schutz des fürſtlichen Gönners verlor und die Rückreiſe nach Berlin beſchloß. Er kam im Juli 1784 wiederum nach Königsberg

*) Brandes Meine Lebensgeſchichte. III. S. 274

**) Vielleicht, damit der Vater nicht gar zu ſehr in Minna dringen möge, als ihr Unwohlſeyn lange in Königsberg die Aufführung von Concerten unmöglich machte, empfing er einen anonymen Brief mit 20 Dukaten, der, wie es ſich ſpäter ergab, von der Tochter ſelbſt herrührte.

und ſah die Zahl der Kenner und Kunſtfreunde Hippel, Hofrath Hoyer, Theolog Pleſſing, die drei Muſiker Richter, Podbielski und Zander*) vermehrt durch die Kaufleute Ruffmann, Scherres, Killmar und Bahn. Ein Schreiben der Herzogin von Kurland führte ſie in das reichsgräflich v. Kayſerlingſche Haus ein. Der Herzog von Holſtein-Beck, John, Jeſter, die Familie Gerlach bewährte die frühere enthuſiaſtiſche Theilnahme. Als das Verbot eines Concertes wegen der um das Abſterben der Königin von Schweden ſtattfindenden Landestrauer aus Rückſicht für die Gäſte zurückgenommen war, ſah ſich Minna Brandes durch einen Katarrh am Geſang beinahe gehindert. Dennoch mußte das angezeigte Concert gegeben werden, da der Herzog von Kurland und Gemahlin, willens eine Reiſe nach Italien zu unternehmen, gerade in Königsberg eintrafen und an der Unterhaltung Theil zu nehmen wünſchten. „Meine Charlotte, ſchreibt Brandes**), deklamirte die Rolle der Ariadne, welche unter der Direction des vortrefflichen Klavierſpielers und Organiſten Richter accompagnirt wurde und meine Tochter ſpielte einige Conzerte auf dem Fortepiano und ſang zum Beſchluß eine Arie aus der Oper Arſene. Die Verſammlung war über dieſe Aufführung, beſonders aber über die meiſterhafte Declamation der Ariadne von meiner Frau, welche ſie nicht erwartet hatte, und über die Bereitwilligkeit der Künſtlerin Minna, Alles zu leiſten, was in ihren Kräften ſtand, innigſt gerührt und belohnte ſie und ſämmtliche Virtuoſen mit dem lauteſten Beifall.“ Ja John verbreitete das Entzücken der Königsberger über Minna Brandes im Auslande durch ein in eine Berliner Zeitſchrift eingerücktes Gedicht:

Wenn du blühendes Mädchen
Die Gärten und Fluren betrittſt,
Um die Lillenbruſt
Die blonde Locke nachläßig ſchwebt,
Denn wehen linder die Weſte
Und das Garten- und Wieſen-Geblüm

*) Bei dem Conzert, das Minna Brandes 1782 gab, wollten „ſämmtlich dabei angeſtellten Muſici zum Beweiſe ihrer vorzüglichen Hochachtung gegen die Sängerin durchaus keine Bezahlung annehmen.“ Brandes Leben. II. S. 345.

**) Ebendaſ. III. S. 71.

Duftet ſüßer dir zu:
Und die Sängerin Nachtigall
Schweigt ehrerbietig und lauſcht,
Wenn deine Zauberkehle beginnt — — —
Und wenn du die Silberſaiten berührſt —
Wer hatte Gefühl für Schönheit und Reiz,
Für Kunſt und Natur,
Für Tugend und ſittſamen Scherz —
Und ſah, Minna! dich nicht? *).

Brandes unverweilt wollte durch Elbing fahren, wurde hier aber einige Tage von Kunſtfreunden zurückgehalten, vom Kaufmann King, General v. Egloffſtein, Bancodirector Struenſee u. a. Am Schluß eines Conzertes ward den Gäſten ein glänzender Ball gegeben.

In Danzig war damals das Schuchiſche Theater. Die Freunde der Themis und der Melpomene der Rathsſekretair Tritt, der Advokat Schnaaſe und der Notar Glummert hatten ihnen ſchon auf der Hinreiſe eine ausgebreitete Bekanntſchaft zugeführt. Zu ihnen gehörte der engliſche Kaufmann Clairke, in deſſen Hauſe ein kleineres, wie in einem gemietheten Saal in gleicher Weiſe, als zwei Jahr vorher, ein großes Conzert gegeben wurde. Mit dem Gewinn hatte Brandes hier und dort keinen Grund zufrieden zu ſeyn. Um ſo beſſer fiel das Abkommen aus, das er mit Madam Schuch traf, die ihn bat, dem Verlangen des Publikums zu genügen und ſeine Damen zu beſtimmen, ſich auf ihrer Bühne zu zeigen. Für drei zu gebende Vorſtellungen ſagte ſie ihm die Einnahme der vierten zu. Man ging darauf ein. „Die Schauſpiele, berichtet Brandes, wurden aufgeführt und der Zulauf war außerordentlich. Bei der vierten Benefizvorſtellung war kaum für die Hälfte der herzueilenden Zuſchauer Raum genug und die Einnahme belief ſich etwas über tauſend Gulden, ungefähr achtzig Dukaten. Einige Tage darauf bat mich Madame Schuch noch um eine Vorſtellung, wofür ſie mir hundert Gulden anbot. Ich ſetzte ihr zu Gefallen meine Reiſe nochmals aus. Die Theaterkaſſe gewann dadurch noch eine, der vorigen ähnlich große

*) Litt. und Th. Zeit. 1782. III. S. 577. Der letzte Vers iſt hier falſch gedruckt.

Einnahme. Da ich wußte, daß der ſonſt gewöhnliche Beſuch im Schauſpiel eben nicht ſonderlich zahlreich war, ſo verbat ich die mir verſprochenen hundert Gulden Belohnung" *). In gegenſeitig dankbarer Geſinnung ſchieden die Familie Brandes und die Schuch von einander. Durch eine öffentliche Rüge wurden beiden eine Kränkung angethan, indem man es der Directrice als leichtſinnige Verſchwendung vorhielt, ſo viel aus der Theaterkaſſe den flüchtigen Gäſten geopfert zu haben. Brandes vertheidigt ſich dagegen und bemerkt, daß der Preis von achtzig Dukaten für vier Vorſtellungen eben keine ſo außerordentlich große Belohnung war" **). Die Benefizvorſtellung war „Azor und Zemire", hier und in „Robert und Calliſte" zeichnete ſich Minna Brandes aus, wie ihre Mutter in den Melodramen „Medea" und „Ariadne", die am Schluß zweier Abende gegeben wurden. Hier las man auf dem Comödienzettel „die bekannte Schauſpielerin Madam Beandes wird die Ariadne ſpielen." Und niemand konnte ſie ihr gleich ſpielen, von der ein Recenſent 1778 ſagt: „Sie hat außerordentliches Feuer und eine ſo erſtaunende Heftigkeit, daß es ihr unmöglich wird, das erſte im Zaume zu halten und die andere nicht zuweilen in eine Ueberſchreiung der Stimme ausarten zu laſſen, die man erſt gewohnt werden muß, um ſie ſchön zu finden. Ihre Figur iſt, was den Wuchs anbetrifft, noch immer auf dem Theater von guter Wirkung. Meines Erachtens würde ſie für die Fortdauer ihres Ruhms weit beſſer ſorgen, wenn ſie ſtatt noch in jungen Rollen aufzutreten, ſich ganz auf das Fach heftiger und hoher Charakterrollen legte. Die Sprache der Liebe gelingt ihr zwar zuweilen ganz vortrefflich, aber eh ſie ſich's verſieht, rennt die Zunge mit dem Affekt davon und ſie ſchildert uns den triumphirenden Stolz, wo ſie die leidende Tugend malen wollte. Der Zuſchauer kommt dabei weiter nicht zu kurz, ſie ſtellt ihm immer ein ſchönes Gemälde dar" ***). Jeder Tadel mußte für die Darſtellerin der Ariadne ſich in einen Vorzug verwandeln, wenn ſie den Donner zu überſchreien hatte, wenn die Liebe in der Leidenden den Zorn hervorruft, wenn in dem Schmerz allein der Stolz

*) Brandes Leben II. 341 fg. III. 75 fg.
**) Nach dem Theater-Kalender für 1785. S. 224.
***) Litt. und Th Zeit. 1778.

ſich aufrecht hält, wenn ſie nur durch ihre impoſante Erſcheinung in der Verlaſſenheit die Oede zum ſchönen Gemälde umſchafft. Das Melodram als etwas Ungewöhnliches kam durch Charlotte Brandes zu außerordentlicher Geltung. Die Verſchmelzung von Muſik und Declamation, der durch das Orcheſter beſtimmte Rhythmus gab ihrem Spiel eine ſeltene Feierlichkeit. Ihre Tracht, weil ſie eben etwas recht Altes ſeyn ſollte, wirkte überraſchend neu auf den Zuſchauer und weckte Staunen *). Ihr einfaches Gewand ſollte nach der Antike zugeſchnitten und ihr Kopfputz namentlich von einer Gemme mit dem Ariadnekopf hergenommen ſeyn.

Aus Bildern erſehn wir, daß über dem Antiken die Mode-Anſprüche nicht aufgegeben würden. Nach Graff ſtellen zwei Kupferſtiche von Sintzenich und Berger **) die Brandes als Ariadne dar. G. M. Krauſe, ſeit 1776 im Dienſt des Großherzogs von Weimar, malte Bilder zur Ariadne der Brandes.

Der Conſul Gibſon und viele Gönner der Familie Brandes wollten, daß ſie für einen anſtändigen jährlichen Gehalt, der durch Subſciption aufgebracht werden ſollte, Danzig zu ihrem beſtändigen Wohnſitz erwählte. Brandes hatte aber ſchon einen Vertrag mit Hamburg geſchloſſen zur Mitdirection des Theaters neben Klos. Das Unternehmen konnte ſich jedoch nur ein Jahr erhalten.

Der Glückſtern der Familie Brandes war für immer untergegangen. In Schmerz darüber, daß er durch Uebermuth ſich den Unwillen des Herzogs von Kurland zugezogen, ruft Brandes reuig aus: „Ach! hätte ich damals in die Zukunft blicken können.“ Charlotte Brandes hatte für diejenigen, die ſie in jüngerem Alter geſehn, ſich auf der Bühne überlebt. Die ehemalige warme Bewunderung erſtarrte zu kaltem Spott. Die ihr widerfahrene Unbill erſchien ihr als Kabale ***). Ihr achtzehnjähriger Sohn

*) Brandes Leben III. S. 209.

**) Zur Litt. und Th. Zeit. 1782. Th. I.

***) Man beehrte ſie mit dem ſchauderhaften Namen, durch den alte Schauſpielerinnen von den Bretern manchmal verſcheucht ſind, wenn ſie das Reich nicht aufgeben wollten, das ſie in jungem Alter mit Glück beherrſchten. Brandes Leben III. 134. Der Name iſt wohl ein techniſcher Ausdruck, der nach altem Sprachgebrauch Fehler im Spiel bezeichnet. In Gryphius „Peter Squenz“ heißt es: „Laſſet uns hören, wie viel Säu ihr gemacht in euer Tragödie.“ Die un-

erkrankte rettungslos und dem Schmerz erliegend, folgte ſie ihm bald im Tode nach am 13. Mai 1786. Im ſelben Jahr mußte Minna Brandes dem Theater entſagen, da ſie ſich immer leidender fühlte. Bei unzerrütteter Geſundheit würde ſie das Höchſte geleiſtet haben, die 1788 ein frühes Grab aufnahm. Nach ihrem Tode wurden Compoſitionen von ihr dem Druck übergeben. — Brandes ſelbſt, der als Schauſpieler ſtets nur mittelmäßig war, hatte bis dahin als Bühnendirigent und Schriftſteller einigen Ruf genoſſen. Als er weder als der eine, noch als der andere etwas galt, brachte er ſeine Tage in Berlin kümmerlich hin, bis er 1799 ſtarb.

Aus den auf den früheren Seiten angeführten Namen der Stücke, in denen die vornehmſten Schauſpieler ſich auszeichneten, erkennen wir ungefähr den Umfang des Repertoirs. Corneille, Racine und Voltaire, Moliere und Destouches ſind beinahe verſchwunden, aber darum ſind die franzöſiſchen Dichter keineswegs abgedankt. Zu Diderots „Hausvater" iſt Beaumarchais' „Eugenie" gekommen. Des letzteren „Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorſicht", von Großmann überſetzt mit Geſängen von F. L. Benda, und „der tolle Tag oder Figaro's Hochzeit" gehören zu den beliebten Sing- und Luſtſpielen. Mercier und Sedaine ſind an der Tagesordnung. An Merciers „Eſſighändler" und beſonders ſeinem „Deſerteur" konnte man ſich nicht ſatt ſehn *). St. Franc's Standhaftigkeit, der Heldenmuth, mit dem Dürimel dem Tode entgegen geht, machte einen ſo tiefen Eindruck, daß er durch endloſe Wiederholungen nicht geſchwächt werden konnte. Im „Eſſighändler" fühlte man mit dem Dichter, ſo lieſt man auf dem Schuchiſchen Comödienzettel, daß der königliche Mantel und das gröbſte Tuchkleid gleich groß ſeyn können. Sedaine lieferte die Dichtungen zu Erfindungen, die mit der franzöſiſchen Muſik nach Deutſchland herüberkamen. Sein „Deſerteur", „Röschen und Colas" beide von Monſigny componirt,

ſpruchsvolle Brandes begnügte ſich zuletzt mit der Rolle der Wirthin in Iffands „Jägern."

*) Er wurde in Deutſchland zugleich auf deutſchen und franzöſiſchen Theatern gegeben Mal auf Mal.

wurden oft gegeben. Favart's Operetten erhielten ſich in fortdauernder Gunſt. „Das Roſenfeſt", auf Verlangen der Großherzogin von Sachſen von Herrmann überſetzt, mit Muſik von Wolf, nahm jedes Repertoir auf. Es werden Roſen als Ehrenſpende an tugendhafte Mädchen vertheilt, Hannchen wird vom Roſengericht zurückgewieſen, aber für die Beſchämung wird der Verläumdeten glänzende Genugthuung. „Die ſchöne Arſene" componirt von Monſigny. Sie wird durch die Fee Aline geheilt. Der lieblos Strengen droht das Orakel der Gleichgültigkeit. Sie geräth in eine Köhlerhütte und aus den Gefahren wird ihr Schutz in den Armen des vordem verſchmähten Ritters Alcidor. Der Operngeſchmack nahm an Größe zu durch die Aufnahme der Compoſitionen von Gretry, der nach Favart „die Freundſchaft auf der Probe", nach Marmontel „Zemire und Azor" ſetzte. Unter den franzöſiſchen Stücken dürfen „die Drillinge", von Bonin überſetzt, nicht übergangen werden, in welchem Luſtſpiel die erſten Schauſpieler gern eine Probe ihres vielſeitigen Talents zeigten.

Die Shakſpearſchen haben die franzöſiſchen Tragödien in die Flucht geſchlagen und auch im Schauſpiel und Luſtſpiel behaupten ſich die Engländer neben den Franzoſen. Die Beſetzung der Shakſpearſchen Stücke lehrt uns am beſten das Verhältniß, in dem die Leiſtungen der Schauſpieler ſtehn.

Hamlet.

König . . . . . Hr. Bißler 1781. Hr. Ströbel 1781. Hr. Henrici 1782.

Königin . . . . . Mad. Reibehand 1781. Mad. Schuch 1781.

Hamlet [vor 1778.] Hr. Schmidt Hr. Engelhardt 1781. Hr. Koch 1781. Hr. Czechtitzky 1785. Hr. Haffner 1787. Hr. Roose 1795. Hr. Schwartz 1796.

Ophelia . . . . . Mad. Bißler 1781. Dem. F. Schuch nachm. Bachmann 1781.

Oldenholm (Polonius) . . . . Hr. Henrici 1781. Hr. Lutheroth 1782.

Laertes . . . . . » Ackermann.

Guſtav (Horatio) . . . . . » Flögel.

Geiſt . . . . . » Fauſt.

Kaufmann von Venedig 1780.

Der Herzog . . . . Hr. Fauſt.
Antonio . . . . . = Flögel.
Baſſanio . . . . . = Engelhardt.
Gratiano . . . . . = Ackermann.
Lorenzo . . . . . = Ströbel 1780. Hr. Henrici 1781.
Shylock . . . . . = Koch.
Portia . . . . . Dem. Lüttichau, nachm. Einer.
Neriſſa . . . . . Mad. Engelhardt.
Tubal . . . . . Hr. Halbe.

Lear.

Lear . . . Hr. Fauſt 1781. Hr. Kramp 1789.
Gonerill . . Mad. Engelhardt.
Regan . . = Henrici.
Cordelia . Dem. Lüttichau nachm. Einer 1781. Mad. F. Bachmann geb. Schuch 1789.
Albanien . Hr. Ströbel.
Cornwall . = Seebohm.
Graf Gloſter = Henrici.
Kent . . . = Flögel.
Edgar . . = Koch.
Edmund . = Einer.
Narr . . = Halbe.

Macbeth.

Macbeth . . . Hr. Koch 1781. Hr. Schwartz 1796.
Lady . . . . Mad. Schuch 1781. Mad. Kramp 1796.
Macduff . . . Hr. Fauſt.
Banquo . . . = Flögel.
Fleance . . . = Einer.
Curan . . . . = Ströbel.
Generill *) . . Dem. Lüttichau nachm. Einer.
Malcolm . . . Hr. Seebohm.
Geiſt des Duncan = Henrici.
Alter Mann . . . Lutheroth.

*) In der Stephanleſchen Bearbeitung.

Gegen die Schauſpiele von Cumberland traten die älteren eines Lillo und Ottway zurück und namentlich machte „der Weſtindier" und „Miß Obre oder die gerettete Unſchuld" viel Glück. Nicht weniger Scheridan's Läſterſchule" von Leonhardi überſetzt, welcher ein Geſellſchafts-Theater in Petersburg leitete.

Die italieniſche Poeſie zieht weniger an als die italieniſche Muſik. „Robert und Kalliſte", von Eſchenburg überſetzt, erfreut ſich wegen der Compoſition von Piccini einer beifälligen Aufnahme. Unter den Ueberſetzungen nach dem Italieniſchen erhebt ſich Gozzi über Goldoni. Gozzi iſt bisweilen der italieniſche Shakſpeare genannt. „Juliane von Lindorack" nach ihm erhält ſich als ein wirkſames Schauſpiel lang auf dem Repertoir. Nach Gozzi wird ein Calderoniſches Stück, von Gotter bearbeitet, „das laute Geheimniß" gegeben. Calderon's „Alcalde" ſchlägt, wie ein deutſches Sonett uns lehrt, die Brücke von Spanien nach Albion. Auf der Schuchiſchen Bühne, obgleich die beiden Alten von Fauſt und Flögel vorzüglich geſpielt ſeyn werden, gefällt er nicht. Wie vordem iſt auch jetzt das Spaniſche nur ſchwach vertreten. Ein Luſtſpiel nach dem Spaniſchen iſt „der Verſchlag."

Wenn nicht in der Oper, ſo in dem recitirenden Schauſpiel behalten jetzt die deutſchen Originalſtücke die Oberhand. Leſſings „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti" eröffnen den Reigen.

Minna von Barnhelm.

Auf der Döbbelinſchen Bühne 1796.		Auf der Schuchiſchen.
v. Tellheim . .	Hr. Engelmeyer.	Hr. Koch 1782. Czechtitzky 1785.
Minna	Mad. Döbbelin.	Mad. Einer.
Franciſca . . .	» Schulz.	» Engelhardt.
Juſt	Hr. Thering.	Hr. Flögel.
Paul Werner .	» Döbbelin.	» Fauſt.
Riccaut	» Lambrecht.	» Einer.

Emilia Galotti.

Auf der Schuchiſchen Bühne.

Emilia . Dem. Springer nachm. Ackermann. 1772 *) Dem. Lüttichau nachm. Einer. 1780. Mad. Bißler 1781.

*) In dieſem Jahr wurde das Trauerſpiel in Danzig viermal gegeben.

Odoardo .	Hr. Stänzel 1772.	Hr. Fauſt 1781.	
Claudia		Mad. Reibehand.	
Prinz		Hr. Ackermann.	
Marinelli	Hr. Schmidt 1772.	» Koch 1781.	
Maler Conti		» Steinberg.	
Orſina .	Mad. Schuch 1772.	Mad. Ströbel 1781.	Mad. Schuch 1782.
Appiani .	Hr. Einer.		

„Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti", neben denen jetzt auch Leſſings „Juden" zur Darſtellung gebracht werden, rufen ein ganzes Heer von Nachzüglern hervor. Einzelne erwerben ſich ſogar einen allgemeineren Beifall, was nicht für den Geſchmack des damaligen Publikums zeugt. So die Soldatesken, die auf die Minna folgten, Möller's „Waltron oder Subordination"*), Stephanie's „Abgedankte Offiziere" und „Der Deſerteur aus Kindesliebe." Engel, oft mit Leſſing verglichen, wandte durch den „dankbaren Sohn" eine weſentliche Bereicherung dem Repertoir zu. Nacheiferer Leſſing's ſind Brandes und Gotter, von dieſem wurden „die Mediceer", „Ottilie", „Trau ſchau wem" und die „Ariadne auf Naxos", von jenem „der ſchwarze Mann" und „Medea" aufgeführt. Weiße's Trauerſpiele verſchwinden bis auf „Jean Calas" und „Romeo und Julie." Das letzte wird durch die Oper gl. Namens, die Georg Benda nach der Gotterſchen Abfaſſung componirte, verdunkelt. Berger's „Galora von Venedig" wird häufiger gegeben als Klinger's „Zwillinge", (das gekrönte Preisſtück), wogegen Leiſewitzen's „Julius v. Tarent" nur ein Paar Mal über die Bühne geht. Plümicke's „Lanaſſa" kann bei ſeiner Werthloſigkeit den glänzenden Erfolg bei der Darſtellung nur der Liebe zuſchreiben, mit der das Stück geſpielt, dem Aufwand, mit dem die unterbrochene Verbrennungsſzene der jugendlichen indiſchen Wittwe ausgeſtattet wurde**). In den Recenſionen dankte man der Directrice für die Decorationen. „Männer von Geſchmack und reeller Einſicht, welche der Aufführung des Lanaſſa in Berlin beiwohnten, haben es bemerkt,

*) Neben Hamlet wurde kein Stück häufiger gegeben.

**) „Lanaſſa" wurde 1782 in Königsberg viermal hinter einander aufgeführt.

daß die hieſige Darſtellung, jene bei weitem überwiege." Das Lob iſt um ſo größer, als in Berlin der Verfaſſer in dem Trauerſpiel mitwirkte. Des Grafen Törring „Agnes Bernauerin" wurde in der Engelſchen Veränderung mit großem Erfolg gegeben und auf dem Zettel angezeigt: „Agnes wird auch in dieſer Bearbeitung von der Brücke geſtürzt." Wie überall waren auch in Königsberg und Danzig v. Ayrenhofer's „Poſtzug", Gemmingen's „deutſcher Hausvater" und Großmann's „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln", unter den Luſtſpielen die erſten Zugſtücke. Man ſah ſchon gegen Ende der Direction der Madam Schuch auf den Comödienzetteln gern die Namen Sprickmann, Jünger, Bretzner und Schröder*). Unter den Jugendwerken der neu auftretenden Dichter wurden aber als außerordentliche Erſcheinungen die von Goethe und Schiller begrüßt. Von der Darſtellung des „Götz" in Betracht der zu einem ſolchen Unternehmen durchaus nicht zureichenden Kräfte ſtand die Schuchiſche Bühne ab**). „Clavigo" ward trefflich geſpielt und mit lebhafter Theilnahme empfangen. „Die Räuber" wurden, um das Gefühl der Zuſchauer nicht zu ſtark anzugreifen, in der Bearbeitung Plümike's dargeſtellt, der den Franz Moor „indem es ihm unnatürlich ſchien, daß ein Sohn ſo äußerſt grauſam an ſeinem Vater handeln könne" zum Adoptivſohn umſtempelte. Karl und Franz Moor gaben 1785 Ackermann und Czechtitzky, und 1783 Clavigo und Carlos Koch und Flögel. „Kabale und Liebe kam ſeltener vor.

Neben den deutſchen Dichtern ward auch den deutſchen Componiſten Anerkennung gezollt. Die Hillerſchen Opern erregten noch immer die alte Freudigkeit. „Lottchen am Hof" bis 1770 bereits 27 Mal gegeben, nahm noch immer die Spitze ein. Obgleich der Spielraum des Burlesken, wie erwähnt, auf das Ballet eingeſchränkt wurde, ſo lachte man noch gern in den „verwandelten

*) Luſtſpiele, die in früheren Jahren angeſprochen hatten, erſchienen in verkürzenden Bearbeitungen und wurden mit neuen Titeln wieder dargeſtellt. In „W. C. S. Komiſches Theater der Teutſchen" Berlin 1783. wurden die alterthümlich gewordenen Stücke dem neuern Geſchmack anbequemt und „zuſammengepreßt." So von Wagenſeil Krügers „Kandidaten" als: „Welberkanäle", von Lolich Gellert's „kranke Frau" als: „So macht man kranke Welber geſund."

**) Die Wäſerſche in Breslau wagte ſich daran.

Weibern" und ließ ſie und ein Paar Holbergſche Comödien ſich nicht nehmen. Der Muſikdirector Stegmann ſteht würdig zwiſchen Hiller und F. L. Benda. Des letzteren Vater Georg Benda ſtiftete ſich durch „Romeo und Julie" auch in Königsberg ein dankbares Gedächtniß.

In Opern konnte um ſo weniger Bedeutendes geleiſtet werden, als es mit dem Orcheſter übel beſtellt war. Döbbelin rühmte ſich am Berliner Theater 18 Perſonen (!) beim Orcheſter angeſtellt zu haben. Mad. Schuch begnügte ſich mit den Muſikern, die ſie an den Orten, wo ſie die Bühne aufſchlug, gerade vorfand. In Königsberg waren es die Hautboiſten des Stutterheimſchen Regiments, deren Zahl durch einige eines andern Regiments bei Opern vergrößert wurde.

Von der Kunſt des Decorateurs wurde ehemals nur wenig verlangt. Theatermaler waren Brade, Schmuck und Zimmermann. Zu Favart's „Soliman II. oder die drei Sultaninnen" 1773 wird Brade's Malerei auf dem Comödienzettel beſonders namhaft gemacht. Eine Decoration 1782 „ein Zimmer mit ſchönen Tableaux bekleidet, giebt einen Beweis einer großen Geſchicklichkeit des Theatermalers", deſſen Name paſſend Schmuck war. Bekannter iſt Carl Wilh. Zimmermann, 1766 in Berlin geboren, ein Schüler der Therbuſch. Er war Theatermaler bei Nicolini geweſen, bei Schröder in Hamburg und dann bei Wäſer in Breslau. Am letzten Ort verſuchte er ſich mit Glück auch als Schauſpieler und ſpielte den Franz Moor. In Danzig malte er zu v. Baczko's Trauerſpiel 1790 eine vorzügliche Decoration.

Die Schuchiſche Geſellſchaft ſpielte im Winter in Königsberg, im Sommer in Mietau und im Herbſt in Danzig. In Königsberg hielt ſie ſich gewöhnlich 6 Monate auf, von Anfang Dezembers bis Ende Mais. Das Schauſpielhaus war hier das von Ackermann gebaute, das ein Partikulier als Beſitzer vermiethete. Alle Tage mit Ausnahme des Sonntags war Theater. Da Döbbelin ſchon ſeit längerer Zeit an allen Tagen und zu allen Zeiten ſpielte und nur am Charfreitag und am Bußtag das Theater ſchloß, ſo ließ die Directrice Schuch dem Publikum in Königsberg an

einem Abend anzeigen, daß künftig auch am Sonntage Vorſtellungen ſtattfinden würden. Es wird bei einer Strafe von 50 Dukaten unterſagt, dennoch wird am Sonntag den 21. Dez. 1783 ein Schauſpiel und ein Ballet gegeben. Wahrſcheinlich durch Vermittelung des Oberhofmarſchalls Baron v. Gröben geſtaltete ſich alles günſtig, denn ein Cabinetsbefehl, Berlin 4. Dez 1783, ertheilte die Erlaubniß, am Sonntage wie an anderen Tagen zu ſpielen. Wie der Anfang und das Ende der Theater-Saiſon, ſo wurde auch der 18. Januar und der 24. Januar, der Geburtstag der Königskrone und des Königs mit einem Feſtſpiel gefeiert. Als der Magiſter Lauſon nicht mehr für die Freundin in die Saiten griff, war es der Kammerſekretär John, der auch gern dem Theater eine poetiſche Spende bot.

Ein Feſtſpiel von ihm „der Patriot“*) in dem Koch und Madam Schuch und die erſten Mitglieder der Bühne wirkten, ward am 24. Jan. 1782 aufgeführt. Der Patriot iſt ein biederer bejahrter Bauer, der ſeine Stütze, den Sohn verlieren ſoll: „Unſer allergnädigſter König will ihn zum Soldaten machen und wenn unſer allergnädigſter König ihn braucht, ſo habe ich ihn übrig.“ Der Sohn denkt nicht anders, obgleich ihn liebende Arme zurückhalten wollen. Den freudig bewegten Major, dem das Geſchäft der Cantoniſten-Aushebung obliegt, bedeutet der Landrath: „Wir haben Patrioten in jedem Stande. Freilich ſind's nicht alle, die heute in den Städten ſein 71ſtes Jahr feiern, nicht die alle, die er am meiſten belohnt. Sie ſind ein zerſtreuter Haufe. Auch hier in der Hütte wohnt ein Mann, der es iſt, ein Bauer nur, aber ein Mann voll edlen Gefühls. Die Tugenden ſo eines Mannes ſind zwar ein Schattenriß nur, aber die Tugenden haben im Schattenprofil unverkennbare Züge. Laſſen ſie ihn ſich empfohlen ſeyn Herr Major.“ Und dieſer, um das Verdienſt auch in der Bauerhütte zu belohnen, giebt den jungen Mann frei, er giebt ihn dem Greiſe, der Mutter und der Braut zurück und ſchließt mit den Worten: „Laſſen ſie uns hierin zeitlebens wetteifern und dieſer Entſchluß ſey jedem heilig, der heute den Jahrestag unſeres Monarchen feiert? Wetteifern wollen wir alle, Bür-

*) In Baczko's „Preußiſchem Magazin.“ Heft II. S. 133.

ger und Patrioten in jedem Stande zu seyn, wie's Friedrich im seinigen ist."

Gemäß des Privilegiums, das die Schuchische Gesellschaft vom Herzog von Kurland erhielt — von da ab „die von Sr. Kgl. Maj. in Preußen allergnädigst und von Sr. Durchl. von Curland höchst gnädigst general privilegierte Schuchische Gesellschaft" sich nennend — war sie verpflichtet, zu Johannis nach Mietau zu kommen. Hier spielte sie während eines etwa zweimonatlichen Aufenthalts Juni und Juli alle Tage in einem großen massiven Schauspielhause, das der Herzog hatte neu erbauen lassen und 1781 als Geschenk der Directrice überwies. In einem Jahr verweilte die Gesellschaft vier Monate in Liebau auf den Wunsch des Herzogs. Sie wurde dafür besonders entschädigt und konnte überhaupt von der wiederholt erfahrnen Großmuth nur günstigen Bericht erstatten.

Ein oft angeführter Schriftsteller bemerkt, daß Franz Schuch d. ä., Ackermann und noch ältere Prinzipale, bei der großen Liebe Danzigs zum Theater, diese Stadt mit sehr großen Vortheilen bereist hätten *). Seitdem waren andere Zeiten eingetreten. Während Königsberg zwischen 1772—1806 sich des größten Wohlstandes erfreute, schien das Glück von Danzig gewichen zu sein. Schon vor der ersten Theilung Polens hatte die Stadt sich die Ungnade der preußischen Regierung zugezogen und Friedrich II. ließ es sie bitterer als vordem empfinden, als ihm das Gebiet des Bischofs von Cujavien zugefallen war und er mehrere wichtige in Pomerellen liegende Orte als dazu gehörig beanspruchte und den Holm, das Fahrwasser und die Schidlitz in Besitz nahm. Alle Bitten, alle Vorstellungen an die einflußreichsten europäischen Mächte waren vergeblich. Der Seehandel hörte auf und der Landhandel, der nur in der Zeit des Domniks von Bedeutung war, litt dadurch bedeutend, daß in dem von Preußen inne gehaltenen Altschottland ein ähnlicher Markt gehalten wurde. Die Repressalien, die der kleine Staat ergriff, zogen ihm die Gefahr einer Blokade zu. Hoffend versprach man sich eine glückliche Aenderung der traurigen Verhältnisse, als Friedrich Wilhelm II.

*) Plümicke S. 256.

den Thron beſtieg, allein in der zweiten Theilung Polens 1793 wurde im Einverſtändniß Rußlands und Oeſtreichs Danzig an Preußen abgetreten *).

Den Mißmuth und die theilweiſe Verarmung der gedemüthigten Stadt empfand das Schuchiſche Unternehmen ſchmerzlich mit.

In Danzig wurde ſeit 1774 in einem „neu erbauten Comödien-Hauſe" geſpielt und die Schidlitz, woſelbſt in der Adventszeit das Theater war, 1777 für immer verlaſſen **). Außerhalb Danzigs ward das Comödienhaus nur „eine Bude" und von Reinbeck „ein Stall" genannt, in welchem „die Geſellſchaft, die wohl ein beſſeres Lokal verdient hätte, ſpielen mußte." Im Auguſt, September, October und November pflegten hier, aber nur viermal in der Woche, Vorſtellungen ſtattzufinden.

Auf dieſe Weiſe waren die zwölf Monate des Jahres untergebracht. Jedoch wollte die Geſellſchaft, auf den Reiſen von einer Stadt zur andern, in einem Jahr in Tilſit, in dem andern in Elbing einige Vorſtellungen geben, da das preußiſche Privilegium Weſt- und Oſtpreußen, wie Littauen in ſich ſchloß. Durchaus keine Regel ſcheint indeß bei der Eröffnung des Theaters in den kleineren Städten — wo möglich hätte man es gern in allen aufgeſchlagen — beobachtet zu ſeyn. Wie es die Verhältniſſe eben gut hießen, kürzte die Geſellſchaft bald hier, bald da die Zeit des gewöhnlichen Aufenthalts ab, um in dieſem oder jenem Ort auf ihren Zügen Halt zu machen und durch einige Vorſtellungen die Liebe zum Schauſpiel zu wecken oder zu nähren. Bisweilen erhielten in Folge einer Einladung ihre Wanderungen eine abweichende Richtung. Nach vereinzelten Angaben befand ſich die Geſellſchaft 1771 in Tilſit, 1772 ebendaſelbſt und ſpielte auch in Gumbinnen, 1774 in Goldapp, wohin ſie der General v. Loſſow aus Königsberg kommen ließ, 1774 in Marienwerder, woſelbſt der Kriegsrath Scheffner ihr eine willkommene Aufnahme vor-

*) Löſchin Geſchichte Danzigs II. S. 233 fg.

**) Das Verbot gegen Theatervorſtellungen während der Adventszeit in Danzig ſelbſt ſcheint ſtillſchweigend aufgehoben zu ſeyn.

vorbereitet hatte*), 1775 in Elbing, 1776 im Juni in Insterburg, 1777 in Memel bei der Anwesenheit des Großfürsten von Rußland, 1780 in Memel, 1784 in Marienburg 4 Wochen, nachher in Elbing.

Die Liebe zu den dramatischen Genüssen war allgemeiner, aber man gab sich ihr nicht mit der Unbefangenheit und Harmlosigkeit hin als ehedem. Schneidenden Gegensätzen begegnen wir jetzt auf der Bühne und im Parterre. Die Critik erhebt ihr Haupt und ergreift Partei. Man hat jetzt ein Vergnügen daran, sich an einander zu reiben. Ansichten werden angegriffen und verfochten, Geschmacksrichtungen verlästert und empfohlen. Wenn auch schon in alter Zeit die Comödie durch den Stachel der Satire zu wirken versuchte, so erwuchsen ihr doch nur darum Gegner, weil sie der Kirche zu gefährden drohte, weil sie dem Anstand und der Moral zu nahe trat oder weil sie Veranlassung gab zu Geld- und Zeitverschwendung. Die Schauspieler wurden gescholten, weil sie Schauspieler waren, nicht weil sie schlecht spielten. Die Critik wurde Verfolgung und man las jetzt, die deutsche Schauspielkunst werde

aus ihrem Vaterland
durch Hunger und Kritik verbannt.

In Danzig und in Königsberg erschienen Theaterbeurtheilungen in nicht geringer Zahl von sehr verschiedener Tendenz. Der Vergleich zwischen der Döbbelinschen und Schuchischen Gesellschaft, die man zum Theil in denselben Stücken wirken gesehn, gab zunächst Stoff zu literarischen Anfeindungen, weil man über den Vorzug der einen vor der anderen sich nicht verständigen konnte. Unter den Schriftstellern stoßen wir neben mehreren bekannten Namen auch auf neue. Es erscheinen folgende Schriftchen:

„Ueber die Döbbelinsche Schaubühne in einem Brief an ei-

*) Der Directrice wurde im Herbst 1774 der Antrag gemacht, auf 12 Vorstellungen von Danzig nach Marienwerder zu kommen, indem für 100 Dukaten Parterre-Billets sogleich abgenommen werden sollten. Scheffner dichtete die Festrede zur Eröffnung und zur Beschließung der Bühne. Im Prolog heißt es:

Die Neuheit eines Spiels, das hier noch nie erschienen.

Scheffner Mein Leben. S. 164.

nen Freund.“ Danzig 1769. Man hielt für den Verfaſſer den Advocaten Schnaaſe oder den preußiſchen Reſidenten v. Jungk in Danzig, bis man ihn in dem Legationsſecretär Tritt erkannte. Es erſchienen vier Entgegnungen, durch die meiſt die Verunglimpfungen der Schuchiſchen Geſellſchaft in bitterer Gereiztheit zurückgewieſen wurden. „Die Döbbelinſche Geſellſchaft in Königsberg an einen Freund auf dem Lande.“ Berlin 1769. Sie iſt ſteif und pedantiſch von Lauſon, dem Freunde der Madam Schuch, geſchrieben. „Theaterparallelen“ 1769. Sie ſind von Louis (vor der Taufe: Lion) Gomperz, aus Lothringen gebürtig, der in Elbing ſtarb und auch ſonſt als Schriftſteller aufgetreten iſt. „Gedanken über den Brief des Herrn S. die Döbbelinſche Schauſpielergeſellſchaft betreffend.“ 1769. v. Hippel ſollte ſie abgefaßt haben. Der Biſchof v. Borowski erklärte aber, daß ſie nicht von ihm, ſondern von dem Regiſtrator Glummert in Danzig herrührten, welcher letztere Vieles zum Frommen des Theaters herausgegeben. „Parallele über die Döbbelinſche und Schuchiſche Geſellſchaft. Königsberg.“ iſt eine zweite auch von Lauſon.

Später erſchienen von Gomperz „Billette der Mad. F. und Mad. M. über die Schuchiſche Schaubühne.“ Danzig 1771 und 1775 *).

„Kritiſche Bemerkungen über das Theater, entworfen bei der Anweſenheit der Schuchiſchen Geſellſchaft in Danzig im J. 1781. Danzig.“ Obgleich zu ihrer Abfaſſung ſich eine Zahl von Kunſtfreunden verband, ſo nennt ſich doch am Ende als der einzige Schreiber Gomperz, der ſich mehrfach gegen die Bitterkeit der königsbergiſchen Recenſenten verwahrt. Die Beurtheilungen ſind ſo ſchal, wie die dazwiſchen geſchobenen dramaturgiſchen Abhandlungen.

„Königsbergiſches Theaterjournal fürs Jahr 1782. Königsberg.“ Geſchrieben vom Lehrer Mohr und vom Advokaten Mein in Königsberg **). Das Verdienſt des Herausgebers Mohr wurde wohl über Verdienſt durch eine goldene Medaille vom Her-

*) Mit dieſem Jahr hebt die große Sammlung der Danziger Comödienzettel an.

**) John lieferte die Königsberg betreffenden Artikel für Bertram's Literatur- und Theater-Zeitung.

zog von Kurland belohnt. Die Schrift ist ungleich geringer als die früheren und hat mit der Lessingschen Dramaturgie nur das gemein, daß nach den ersten Bogen die Nennung der Schauspieler unterblieb. Das Verbot der Censur ward aber auf eine beim Ministerium vorgebrachte Beschwerde aufgehoben.

„Fragmentirte Skitzen und Skelette übers Theater und die Schuchische Schauspielergesellschaft." Königsberg, Danzig und Thorn 1790. Schnaase erklärte öffentlich, nicht der Verfasser zu seyn. Es war ein Handlungsdiener Vollmer in Danzig. Die Schrift wurde neu aufgelegt zum größten Aergerniß des Schauspielers Grüner, der „Bemerkungen" dagegen drucken ließ.

Bei dem Lob und Tadel, der durch solche Schriften den Schauspielern in reichem Maaß gezollt wurde, bildete sich bei ihnen ein Selbstbewußtseyn, welches ihnen, so lange sie sich eben nur als gelitten betrachteten, fern lag. Sie wurden jetzt als Künstler geehrt und nannten sich selber so. In den Zeitungen wurden Beispiele aufgeführt, wie man im grellen Gegensatz zu früheren Tagen, den Schauspielerstand anerkenne und hebe, und vom betheiligten Publikum eifrig gelesen. Pius VI. hatte dem Ballettänzer Noverre den Christorden 1777 verliehen, bei dem feierlichen Begräbniß der Madam Mecour in Berlin 1784 hatte man die Geistlichkeit folgen gesehn. Wie fürstliche Gunst Maler zu Hofmalern erhöht, so empfing Ackermann den Titel eines herzoglich curländischen Hoffängers. Die angesehensten Kaufleute gaben den Schauspielern in Danzig 1781 ein brillantes Fest, Mittagsmahl und Ball, zu dem die Gäste, 30 an der Zahl, in Wagen eingeholt wurden. Die Gastgeber erklärten sich gegen Madam Schuch dahin, daß man der Welt zeigen wolle, über das Vorurtheil gegen den Stand der Schauspieler erhaben zu seyn. Der Contrast gegen sonst war zu groß, als daß nicht das demüthige Wesen der Künstler hätte in Stolz und Uebermuth umschlagen sollen. Sie fühlten und dünkten sich und nur das Ansehn und die Verständigkeit der Directrice konnte den Ausbruch der bereits gährenden Kabale begegnen. — Als Brockmann in Berlin als Hamlet eine weit über das Bravo hinausreichende Bewunderung erregte, wurde der Hervorruf erfunden, eine Ehre, welche in Königsberg zuerst Koch und Madam Schuch erfuhren, als sie 1780 in Macbeth die

Hauptrollen gegeben hatten. Die Schauſpieler hielten viel auf das Bedeutſame der Abgänge und von der Brandes behauptete man, ſie habe durch Routine das Mittel gefunden, daß bei ihr von fünf Abgängen wenigſtens vier beklatſcht würden. Die Ehre verlockte jetzt junge Leute, die in Amt und Würden ſtanden, die von vornehmer Geburt waren, ſich der Bühne zu widmen. Seitdem iſt die Pſeudonymität der Schauſpieler nicht ungewöhnlich. Eckardt nannte ſich Koch und der Baron Eſchbach Henrici. Da die Luſt am Schauſpiel auch von Seiten der Zuſchauer in der Art zugenommen hatte, nicht mehr wie ehedem durch die weiten Reiſen große Summen verzehrt wurden, konnte den Schauſpielern eine angemeſſene Beſoldung gewährt werden. Die größte erſcheint indeß nach jetzigem Maaßſtab noch als ſehr klein. Der Director Koch gab den erſten Sängern 14 Thlr. die Woche, die durch das Spielhonorar, das er bei Opern vertheilte, ſich auf 17½ Thlr. erhöhen konnten. Wie die äußere Stellung der Spielenden auf dem Schuchiſchen Theater war, ſind wir nicht unterrichtet, nur ſo viel wiſſen wir, daß Czechtitzky für das Jahr, das er auf ihr wirkte, 1000 Thlr. erhielt und daß die Einnahme der Familie Brandes in Danzig ſich auf 80 Dukaten belief. Jenes Gehalt und dieſe Belohnung werden zu den ganz ungewöhnlichen Fällen gehört haben. Daß die Directrice für die Mitglieder ihrer Geſellſchaft ſo viel that, als ſie konnte, ſcheint daraus hervor zu gehn, daß die beſſeren gewöhnlich lange, häufig bis zu ihrem Tode ihr treu blieben, daß ſie ſogar mehr that, als ſie konnte, erſehen wir aus den beſtändigen Geldverlegenheiten, in denen ſie ſich befand, ohne daß ihr je Verſchwendung zum Vorwurf gemacht iſt. Brandes mußte ihr Geld von Riga her vorſtrecken, der Herzog von Kurland ihr außerordentliche Unterſtüzzungen angedeihen laſſen und oft erſchienen Gerichtsdiener in ihrem Hauſe als unbeſcheidene Mahner *). Die Errichtung einer Kaſſe zur Unterſtützung alt und unbrauchbar gewordener Schauſpieler, wenn ſie ſechs Jahre hindurch ihrer Bühne angehört hät-

*) Sie wird als ſelten wohlthätig geſchildert und in der zu ihrem Andenken gehaltenen Rede heißt es: „Häusliche Verlegenheiten entſprangen aus ihrer Gutherzigkeit, daraus, daß ſie mehr ihrem Herzen als ihrem Scharfſinn, der ſicher nichts überſah, folgte.“

ten, war ihre eifrige Sorge. Zum Fonds entrichtete ſie 200 Thlr., den freiwillige Spenden von Seiten der Schauſpieler, kleine wöchentliche Abzüge von der Gage und zweimal im Jahr zu gebende Vorſtellungen zu einer anſehnlichen Summe erhöhen ſollten. Aus nahe liegenden Gründen kam das wohlthätige Unternehmen nicht zu Stande. An ihrem Eifer lag es nicht, daß ihr das Glück nicht beharrlich wie ihrem Schwiegervater lächelte. Wenn das Burleske, das ihm half, von ihr nicht ganz verſchmäht wurde, wenn ſie ſich das erlaubte, was heute noch landesüblich iſt, ſo möge ihr das nicht als Tadel angerechnet werden. Alles bot ſie auf, um die Neugierde und Ungeduld der Comödiengänger rege zu erhalten. Eine Lockſpeiſe wurde ihnen in den abgeſchmackteſten Bemerkungen vorgeſetzt, mit denen man die Komödienzettel verbrämte. Bei einem Luſtſpiel: „Man gelangt ans Ende, ohne daſſelbe gewünſcht zu haben", oder: „Dieſes Luſtſpiel nehmen wir auf unſere Rechnung, es muß gefallen." Bei den Trauerſpielen leſen wir nähere Beziehungen, ſo bei einem: „Von aufmerkſamen und empfindſamen Zuſchauern wünſchen wir die Beantwortung dieſer Frage: wie gefielen Ihnen die Mediceer?" oder: „bei der Spielſucht iſt immer das Wenigſte, das der Spieler verliert, ſein Geld." Zur beſonderen Empfehlung gereicht es, wenn angegeben werden kann: „es iſt in Berlin, wo Ramler und Engel wirkten, einige zwanzig Mal in kurzer Zeit gegeben worden" oder „ein für das herzogliche Hoftheater in Weimar verfertigtes Trauerſpiel." Der Name des Verfaſſers fehlt oft, aber dann nicht leicht, wenn ihm ein vollklingender Titel beigefügt werden kann: „vom Legationsrath Gotter", „von Herrn v. Ayrenhofer K. K. Obriſtlieutenant." Ein einzelnes Stück genügt gewöhnlich nicht und bei längeren iſt wenigſtens auf dem Zettel noch ein gleichſam zweites genannt, ſo bei dem „Erntekranz", „zum Beſchluß noch ein zum Erntefeſt gehöriger Aufzug." Ein Solotanz vertritt bisweilen die Stelle der Nachkomödie oder des Ballets. Ein altes Stück wird als ein neues angekündigt und nicht aus Vergeßlichkeit, ſo bei der zweiten Aufführung des „Macbeth" in Danzig. „Zum letzten Mal" wird zu einer Kollectivbezeichnung und in einem Jahr in Danzig wird dreimal hinter einander „zum letzten Mal" geſpielt. Die Preiſe waren verſchieden nach den Stücken. Die Opern-Einlage wurde ſtets gewünſcht, aber bei kleineren der kleine Satz nur gefordert.

Auch wenn nicht Opern gegeben wurden, ſo ſchob man oft nicht ohne Scharfſinn einen Grund vor, um die Operneinlage ſtattfinden zu laſſen. Der Verſuch mit erhöhten, aber feſt ſtehenden Preiſen 1786 fand beim Publikum keine Billigung *). Bei Benefizen heißt es „die Einlage iſt willkührlich.“ Ein Hochzeitsbenefiz bot insbeſondere den Mäcenen die Gelegenheit dar, ſich gegen die Günſtlinge großmüthig zu zeigen. Es wurden volle Geldbörſen ihnen aus dem Parterre zugeworfen **). Als Ackermann ſeine erſte Frau heirathete, ſo wurde das einträgliche „Roſenfeſt“ auf dem Theater mit einem Feſtmahl beim Lotterie-Director und Buchhändler Kanter beſchloſſen. Eine Einnahme ergab ſich aus dem Verkauf der Arienbücher an der Kaſſe und auch aus dem neuer Theaterſtücke ***). Dennoch wurden manchmal durch den

*) In Danzig wurde der erſte Platz auf 1 Fl. 18 Gr., der zweite auf 24 Gr. und der letzte auf 15 Gr. feſtgeſetzt. Bei der erſten Vorſtellung der „Räuber“ in Danzig wird bei den ungewöhnlichen Koſten, ungeachtet der Opern-Einlage es den Pränumeranten nahe gelegt „nach ihrer Freigebigkeit etwas vergüten zu wollen.“ Auch der ungewöhnlich frühe Anfang des Schauſpiels erhielt ſich noch bis 1778, in welchem Jahr einmal um 3 Uhr die Vorſtellung begann, ſonſt zwiſchen 4—5 und erſt in den achtziger Jahren um 6 Uhr.

**) Es wurde „im Roſenfeſt, als Dem. Springer zum da Capo aufgerufen wurde, dem Schauſpieler, der den Commiſſär ſpielte, eine nicht unbeträchtliche Börſe zugeſtellt, um ſolche, wie es das Stück mit ſich brachte, als die dem Roſenmädchen beſtimmte Ausſteuer an Dem. Springer zu überreichen.“ Baczko Annalen des Königreichs Pr. II. III. S. 59.

***) Ein ſolches Buch iſt Czechlitzkys „Graf Treuburg“. Sitte war es, daß beliebte Theaterſtücke zu Bänden vereinigt wurden. Schönemann gab eine Sammlung der auf ſeiner Bühne dargeſtellten Stücke heraus. So erſchien auch „Sammlung alter und neuer Schauſpiele, ſo wie ſie von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegeben worden. Frankf. und Lz. 1787.“ Der Herausgeber iſt C. Steinberg. Es iſt nur ein Band erſchienen; die drei Stücke ſind ſo gedruckt, daß jedes einzeln, was an der Caſſe geſchah, verkauft werden konnte. In der Art wurde ein frecher Nachdruck getrieben, dem auch Kanter Vorſchub gab durch ſein „Theater der Deutſchen“ in 16 Bdn. (das Inhaltsverzeichn. im Goth. Kal. 1779 S. 195) ſo wie Bentzmann in Danzig durch ſeine „Bibliothek der deutſchen Schauſpiele.“ Hier wurde keineswegs der Grundſatz befolgt, den Schröder bei Herausgabe des „Hamburgiſchen Theaters“ ausſprach: „man wird kein Stück anders als mit Bewilligung des Verfaſſers hineinſetzen.“ Der erwähnte Mißbrauch ward erſt ſpäter, aber ohne Erfolg, zur Sprache gebracht. Daß unbefugte Betriebſamkeit, das neue Dramatiſche zu verbreiten, den Verfaſſer des mit dem glücklichſten Erfolg gekrönten Luſtſpiels um das Honorar brachte, lieſt man auf el-

Besuch der Vorstellung nicht einmal die Tageskosten gedeckt. An einem Abende in Königsberg wurde vor 50 Zuschauern gespielt, an einem anderen war das Haus selbst im „Hamlet" leer. Mehrmals gab Madam Schuch das Theater Seiltänzern und Kunststückmachern ein und nahm mit Beschämung wahr, daß diese an manchem Abend bessere Geschäfte machten, als sie, bei Aufbietung der gediegensten Kräfte.

Nachdem die Directrice 15 Jahre hindurch nach dem Tode des Gatten allein das Theater musterhaft geleitet hatte, nahm sie im September 1786 den wohl bewährten Ackermann zu ihrem Associé an. Ein Jahr darauf schloß mit ihr der Name Schuch auf dem Theater ab, der nur als Firma noch verblieb, denn der Sohn, den sie hinterließ, war ein Stiefsohn ihres Mannes und die beiden Töchter vermählten sich mit zwei Brüdern Bachmann. Fünf Wochen litt sie an einem Gallenfieber. Sie fühlte, daß sie das Krankenbette nicht mehr würde verlassen können und wollte das Theater, das sie als heilige Verlassenschaft in Ehren bewahrt, in die Hände der Kinder übergehn sehn. In ihrer ältesten Tochter Friederike erblickte sie die passendste Erbin der Kunstanstalt und hatte ihr schon frühe über Leitung und Ordnung das Ergebniß ihrer Erfahrung mitgetheilt und ihr das als zweckmäßig sich Bewährte dringend ans Herz gelegt. Auch diesmal hatte ihr richtiger Blick sie nicht getäuscht. Aber nicht nahm sie den Vorwurf der Benachtheiligung des einen Kindes vor dem andern ins Grab, dem sie im klaren Bewußtseyn am 8. Nov. 1787 verfiel. Ein Bericht aus Königsberg vom 10. Jan. 1788 *) lautet, wie folgt: „Sie setzte ihrer langen und schmerzhaften Krankheit eine unbezwingliche Geduld und Gelassenheit entgegen. Ihr Geist blieb bis auf den letzten Augenblick ungeschwächt. Sie fühlte ihr annäherendes Ende mit Gleichmuth, sorgte für ihre Kinder, so viel sie konnte, empfing die Communion aus den Händen eines lutherischen Geistlichen und starb als eine protestantische Christin, wie

nem Comödienzettel: „Nicht mehr als sechs Schüsseln." Ein Familiengemälde von Großmann. „Daß das Stück gut seyn muß, zeigt das traurige Schicksal des Verfassers, daß es ihm, weil er es nicht sogleich herausgeben wollen, sogar heimlich entwendet und abgeschrieben worden."

*) Annalen des Theaters. I. S. 82.

ſie gelebt hatte, weder irreligiös noch bigott. In der nämlichen Nacht ging, nach ihrer hinterlaſſenen Dispoſition, eine Staffette nach Berlin mit einer Supplik für ihre Kinder ab, die ſie diktirt und eigenhändig unterſchrieben. Sie bat das ihr ertheilte Privilegium auf die Kinder zu übertragen, auf Friederike und Charlotte Schuch und ihren Sohn Carl Steinberg."

„Am 12ten ward ſie auf dem löbenichtſchen *) Kirchhof des Morgens beerdigt. Ihr Begräbniß war feierlich, nicht prächtig. Die Begleitung beſtand, außer dem männlichen Theil der Geſellſchaft, aus ihren Aerzten, dem Doctor und Profeſſor Elsner und dem Regimentschirurgus Hartwich. Die Hautboiſten des gräflich Henkelſchen Regiments hatten ſich freiwillig auf dem Kirchhofe verſammelt, empfingen die Leiche mit einer Trauermuſik und begleiteten die Einſenkung mit einem Kirchenliede."

„Bis dahin war die Bühne geſchloſſen und nun (nach mehr als einem Monat) wurde ſie wieder geöffnet. Es entſtand ein interimiſtiſches Schauſpiel unter der Direction eines engern Ausſchuſſes einiger Mitglieder, deſſen Einnahmen lediglich für die Geſellſchaft beſtimmt waren."

„Indeſſen traf am 18ten ſchon das Cabinetsſchreiben **) an die Erben ein, welches ſie in das vakante Privilegium einſetzte."

Die königliche Huld erließ den Erben einen anſehnlichen Rückſtand der mütterlichen Schuld. Der Herzog von Kurland ließ, wahrſcheinlich hatte auch er ein Bittſchreiben der Verſtorbenen erhalten, das Privilegium auf die älteſte Tochter ausſchreiben. Kurz nach der Mutter Tode vermählte ſie ſich mit Jean Bachmann, dem Schwager Ackermann's, welcher letztere wieder in die Reihe der beſoldeten Schauſpieler zurücktrat.

Ungefähr wie Döbbelin in Berlin eine Todesfeier Leſſings neben einem dazu errichteten Caſtrum Doloris veranſtaltet hatte, wurde am 17. Febr. 1788 auf der Bühne „Das Feſt der Verwaiſeten", verfaßt von John, würdig dargeſtellt. Das älteſte

*) nicht deutſch-reformirten, wie es in den Annalen heißt.

**) — — „begnadigen Allerhöchſt die Schuchiſchen Geſchwiſter hiermit dahin allergnädigſt, daß ihnen erlaubet ſeyn ſoll, ſowohl in denen Oſt- als Weſtpreußiſchen Städten ihre Schauſpiele aufführen zu dürfen und müſſen dieſelben außer der Acciſe und den gewöhnlichen Abgaben dafür zweihundert Thaler jährlich zur Chargen-Kaſſe prompt entrichten." Berlin, 3. Jan. 1788.

Mitglied der Gesellschaft, Batt, erbaute Altar und Trauergerüst, mit den drei Urnen des Vates Schuch, des Sohnes und der Schwiegertochter, die hinter einander die Bühne geleitet. Daneben stellte sich Ströbel*) im Costüm eines Priesters und richtete ernste Worte an die Erben im schwarzen Kleide, sie bedeutend, daß wenn nach dem Gesetz der Natur die Zweige verdorrt wären, die über sie alle wohlthätigen Schatten verbreitet, ihr Segen auf dem neuen Aufwuchs ruhe, worauf Bachmann der Eidam sprach: „So wären denn auch wir nicht ganz vogelfrei, nicht ganz erblos? Dieser Boden wäre mütterlich Land und die Kunst unserer Mutter wäre ein Vermächtniß für uns?" „Empfangt, rief der Priester, die Insignien der Kunst, Friedrich Wilhelm, seines Volkes Vater, spendet ihm Brot und vergönnt ihm Spiele." — In dem auf den Prolog folgenden Trauerspiel wurde Madam F. Bachmann als die neue Directrice mit dem lautesten Beifall begrüßt. Sie ordnete seitdem die technischen Verhaltnisse während ihr Gatte und Bruder die ökonomischen sich angelegen seyn ließ.

Comödiantisch klingt es (wogegen aber die Verblichene gewiß nicht Einspruch erhoben haben würde), daß der Trauerakt auf Verlangen dreimal wiederholt und in Danzig abermals gegeben wurde am 1. Aug. 1788. An ihm nahm die während dessen aus Schlesien gekommene jüngere Schwester Charlotte Schuch Theil. In Danzig mogte die Feier einen tiefern Eindruck machen, da mancher Theaterfreund durch die Worte des Prologs wohl den vor einem halben Jahr vernommenen Epilog durchhörte, mit dem sie, die Sprecherin, für immer Abschied genommen. Als sie der Gunst des Publikums ihr Unternehmen empfohlen, traten auf ihren Wink alle Schauspieler vor. „Dies sind, fuhr sie in der Rede fort, meine Freunde, alle mir anvertraute Kinder, durch Eure Großmuth werde ich in den Stand gesetzt, meine Pflicht gegen sie zu erfüllen."

Mit dem Gefühl treu erfüllter Mutterpflicht konnte die Directrice von der Lebensbühne scheiden, begleitet vom aufrichtigen Dank der Freunde der Kunst.

*) Derselbe hatte auch am Begräbnißtage am Sarge gesprochen und bei Eröffnung der ersten Vorstellungen die im Druck erschienene „Gedächtnißrede von G. F. John auf der Bühne in Königsberg gehalten am 19. Nov. 1787."

Fünfte Abtheilung.

Weitere Ausbildung des National-Theaters während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II.

Die Componiſten F. L. Benda und Reichardt. Theater-Direktion der Geſchwiſter Schuch.

Wie im Anfange der vorigen Abtheilung Leſſing's „Hamburgiſche Dramaturgie" beſprochen wurde, ſo möge hier zuerſt auf Engel's „Ideen zu einer Mimik" *) verwieſen werden. Leſſing und Engel waren Freunde, beide ſchrieben „nie ohne Mühe" und verpflichteten ſich um ſo mehr durch jede Schrift zu aufrichtigem Dank. Von Engels Mimik wurden ſogleich bei ihrem Erſcheinen in Königsberg neun Exemplare beſtellt, die nicht ohne Intereſſe aufgenommen, auch von Schauſpielern werden geleſen ſeyn, um ſo mehr als im „Königsbergſchen Theaterjournal" ſchon drei Jahre vorher das Werk in Ausſicht geſtellt wurde. Die polternde Bravour, durch die damals, als das zweibändige Buch 1785 ans Licht trat, mancher Schauſpieler imponirte, veranlaßte Engeln wohl, dem Weſen durch Anempfehlung einer ſeelenvollen Mimik zu begegnen. Das Klappern des Handwerks gefiel ihm nicht und er tadelt in den „Zwillingen" beim Guelpho, daß man ihn aus Abſcheu vor ſeinem eignen Anblick den Spiegel zertrümmern, bei der „Ariadne", daß man ſie „ſobald ſie von der Göttin des Felſens ihr trauriges Schickſal erfährt, mit der ganzen Länge ihres Körpers hinſchlagen" ſieht, „gewiſſe Medeen, die ihr Gebärdenſpiel bis zum Abſcheulichen treiben und ein Geſchrei vollführen,

*) Der Verf. konnte aus Löwens „Kurz gefaßten Grundſätzen von der Beredſamkeit des Leibes. Hamburg 1758." nichts entnehmen. — Ein „Grundriß der körperlichen Beredſamkeit" kam erſt ſpäter, in Hamburg 1792, heraus.

daß man ſich die Ohren verſtopfen mögte.“ Ob es auch wahr und natürlich ſeyn mag, ſo wird man nach Engel durch ſolche Wahrheit eben aus der Illuſion geriſſen, die der Schauſpieler zuwege bringen will. „Ausdrücken, ſagt er, ſollen ſeine Bewegungen immer, nur ſollen ſie gemäßigt, geſetzt ſeyn.“ Der Spielende thue übel daran, wenn er als ein Verſcheidender das Bild des Sterbens von Schlüters Todeslarven entlehne, er ſoll vielmehr, wie J. E. Schlegel das ſchon vorſchreibt, „ſich ſelbſt eine Art des Todes ſchaffen, die ſich jedermann wünſchen mögte und die niemand erhält.“ Demnach iſt das Wahre dem Schönen unterzuordnen und es müſſen Gebärden, die weniger Seelenſprache als Aeußerungen körperlichen Schmerzes ſind, beſonders gemäßigt werden.

Engel iſt fern davon, allgemeine Schönheitsregeln aufzuſtellen, wie ehemals die Tanzmeiſter ſie vormachten, oder Vorſchriften auf die Phyſiognomik der Maler Lebrün, Laireſſe zu impfen. Nicht im Allgemeinen lehrt er den Zornigen, den Trunkenen darſtellen, ſondern wie der Spielende in einem beſtimmten Moment ſeinen Zorn, ſeine Unzurechnungsfähigkeit zu äußern habe in jedem Blick, in jeder Bewegung *). Engel hegte Vorliebe für Babo's „Otto von Wittelsbach“ (ſein Ideal in dieſer Rolle war in Berlin Scholz, Schröder hielt Fleck für bedeutender) ein Trauerſpiel, in dem er ſelbſt Veränderungen behufs der Bühne traf **). Unter den Helden, die in der Mimik hie und da genannt werden, ſteht Otto vornean, die zweite Stelle nehmen Odoardo, Lear, Hamlet ein. Eine Szene des „Otto von Wittelsbach“ iſt durch vier Bilder illuſtrirt. Friedrich von Reuß lieſt dem Otto den Uriasbrief vor, den dieſer vom Kaiſer empfangen:

Nun, leſ't dieſen Brief, Ritter Fritz.

Beide ſitzen an einem Tiſch. Otto ſieht theilnamlos vor ſich hin, ſeine Hände ruhen unthätig, da des Kaiſers Titel vorgeleſen werden. Aber er erhebt ſich ein wenig und rückt dem Leſenden näher. Er wird aufmerkſam, wenn er auch noch nicht den Kopf

*) Garrik tadelte an einem Schauſpieler, der einen Trunkenen darſtellte, daß ſein linker Fuß nüchtern ſey.

**) Babo „Schauſpiele“ Berlin 1793. Hier dankt ihm der Dichter im Allgemeinenfür manche Verbeſſerung. Otto von Wittelsbach erſchien zuerſt 1785. 1781

dreht, seine Hände sind in ausdrucksvoller Bewegung, wenn sie auch mehr noch spielen als dräuen.

Steht's so da?

Heftig wendet er aufstehend sich zu ihm hin, er schaut ihn prüfend an, seine rechte Hand ruht auf des Freundes linker Schulter, indem er die linke auf den Tisch stemmt.

Der Kaiser las andere Worte.

„Zugleich wird aber der Herzog in Polen insgeheim verwarnt" u. s. w.

Otto erhebt sich noch mehr von dem Sitz, außer sich starrt er in den Brief, er umschlingt ihn mit der Rechten und ballt die Linke.

Neben der körperlichen Beredtsamkeit stellt Engel auch seine Betrachtungen über das Nüanzirende und Malende der Sprache an. „Eben der langsame, bei jedem Merkmal verweilende Ideengang, sagt er, welcher Schritt und Händespiel im Affekt der Bewunderung so gehalten, so feierlich macht; eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe." „Die Bewunderung spricht immer in tiefern Tönen, der Zorn, wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein." In der Zusammenstimmung der Spielenden, jedes Einzelnen und Aller, die ein poetisches Gemälde uns vorführen, fand Engel das Wahre der Darstellung und die Darstellung des Wahren. „So wie die einzelne Rolle, sagt er, in das Ganze des Stückes, eben so muß man die einzelnen Szenen in das Ganze der Rolle hineindenken." Nicht einmal Mittelmäßiges kann geleistet werden, wenn der Schauspieler sich einer Unterordnung schämt, nur für sich allein glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will.

Die „Ideen zu einer Mimik" dürften noch für unsere Zeit anregend und fruchtbar seyn, wenn nicht Engel zu viel auf bestimmte Persönlichkeiten der Berliner Bühne Rücksicht genommen und, was noch übler, Stücke durchmustert hätte, die mit sehr geringer Ausnahme längst vom Repertoir gewichen sind. Auffallender Weise wird durchaus nicht in Erwägung gebracht, wie der Schauspieler die nothwendigen Verstöße wider die Wahrheit aus-

zugleichen habe. Er muß gegen das Publikum gewendet ſprechen, während ſein Blick auf den Mitſpielenden geheftet ſeyn ſollte, er muß einer theatraliſch-conventionellen Sitte huldigen, anſtatt der natürlichen Regel des Lebens zu folgen *), er muß, obgleich Engel ſagt: „die Zuſchauer ſind für die handelnden Perſonen ſchlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt" oder nach Diderot's Vorſchrift: „man muß ſpielen, als wenn der Vorhang gar nicht aufgezogen wäre", dennoch über die Auffaſſung mancher Dinge ſich mit den Zuſchauern verſtändigen, dahin gehört das Bei-Seite-ſprechen, das Nicht-geſehn-werden. Ferner muß er, da die Uebergänge aus einer Empfindung zu der andern auf der Bühne ungleich ſchneller ſind als im Leben, im Ausdruck mit gutem Bedacht übertreiben, die Farben zu ſtark auftragen, weßhalb es kömmt, daß ein Gemälde nach einer ſceniſchen Vorſtellung ein fratzenhaftes Anſehn hat, dagegen die Uebertragung eines Gemäldes auf die lebendige Plaſtik dieſe als matt erſcheinen läßt.

Grüner, eines der bekannteren Mitglieder der Schuchiſchen Bühne, der neben Gedichten und Dramen auch dramaturgiſche Aufſätze ſchrieb, hatte, wie aus dieſen deutlich erhellt, viel von Engel gelernt. Ueber das Thema: „Kunſt und Natur in Beziehung auf die Schaubühne" ſpricht er ſich folgender Maaßen aus **):

„Wenn es der Frage gilt — was iſt Natur? ſo fällt uns ſtets Leſſing und ſein theatraliſches Vermächtniß an einen bekannten Schauſpieler ein:

Kunſt und Natur
Sey auf der Bühne Eines nur,
Wenn Kunſt ſich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunſt gehandelt.

Nur die Wahrheit gefällt und rührt! Wenn der Zuſchauer nicht dahin gebracht wird, zu glauben — er ſey bei der Handlung zugegen, ſo iſt weder die dichteriſche Vollkommenheit eines Stücks noch die natürlich künſtliche Darſtellung denkbar. Wenn von und über Natur zum Behuf der Bühne geſprochen wird, ſo

*) „Iſt nicht unter allen Sachen des Geſchmacks das Theater diejenige, auf welche Verabredung und Convenzion den meiſten Einfluß hatten?" heißt es in der Vorrede zum „Mönch vom Carmel."

**) Preußiſches Archiv. Auguſt 1795. S. 438.

kann nur immer von der Natur die Rede seyn, die von der Bildung und Kunst ausgeht. Natur ohne Kunst scheint einer Glocke zu gleichen, der es zum Tönen und Anschlagen an einem Klöppel fehlt. — Es ist ein großer Irrthum zu glauben, daß Erfahrung erst Natur auf der Bühne lehre. Die Erfahrung spielt bloß die Stelle des beobachtenden Freundes oder Vertrauten, sie macht den Darsteller weise, aber sie bewirkt deßhalb noch keine wahrhaft natürliche Darstellung. Derjenige, der bloß natürliche Darstellungen ohne Kunststempel liefert, kann höchstens ein mechanischer Handlanger der Mutter Natur, nie ein Künstler heißen. Natur auf der Bühne besteht in der großen Kunst oder Manier, keine Manier zu haben. Der darstellende Künstler muß in dem völligen Bewußtseyn seines getäuschten Zustandes zu täuschen wissen und so auch auf die Zuschauer und Zuhörer wirken. Die rohe Natur bewirkt dies Bewußtseyn nicht. Rohe Naturzeichnungen ohne Beihülfe der Kunst erregen Ekel. Sie sind der Unanständigkeit untergeordnet, folglich gegen den Geist der Bühne. Ferner bemerkt er: „Leicht, sehr leicht verfallen die Darsteller bei der Zeichnung des Wahnsinns in Extreme und geben uns Spaß statt Vernunft mangelndes Leiden. Wir müssen aufrichtig gestehn, daß wir wenig Verdienst darin finden, das höchste Elend der Menschheit, den Wahnsinn auf die Bühne zu bringen *). Als Belustigung scheint uns ein solch Beginnen moralisches Verbrechen, wie in dem Singspiel (von Dittersdorff) die Liebe im Narrenhause, wo eine geistvolle Composition an ein elendes Machwerk verschwendet ist.“

In Engels Mimik wird nicht vom Sprechen der Verse gehandelt, in wieweit sie durchgehört oder nur mit rythmischem Anklang vorgetragen werden müssen. Dies hat darin seinen Grund,

*) Grüner wollte hier wohl an Ophelia und Lear erinnert haben, ohne Shakspear zu nennen. Wenn seine Tragödien jetzt auch weniger die Szene verherrlichten als vorher, so gelten sie doch fortan den denkenden Künstlern für die Schule zur richtigen Steigerung der Empfindung und des Ausdrucks. In den „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst.“ Leipz. 1797. wird die Analyse einer komischen und einer tragischen Rolle gegeben, in der des Falstaff und Hamlet. Schröder in Hamburg war willens, alle seine Schauspieler, wenn Gestalt und Befähigung nicht geradezu dem widerspäche, einmal als Hamlet auftreten zu lassen.

daß Engel keinem verſifizirten Drama das Bürgerrecht zuerkennen wollte.

Die Theater-Directionen, mit Ausnahme einer, unterſchrieben Engels Wort in Betreff der verſifizirten Stücke, obgleich ſechs Jahre vor ſeiner Mimik Leſſings „Nathan" 1779 erſchienen war, (die Darſtellung deſſelben blieb lange ein unbelohnender Verſuch) und zwei Jahre nachher Schiller's „Don Carlos" 1787 herauskam. Wenn Engel auch die Tragödien der Griechen unerreichbar nennt, ſo meint er doch, ſie hätten noch einen Schritt zur Vollendung vor ſich gehabt, wenn ſie „ſtatt des nur Beſſern das Beſte, ſtatt des mehr proſaiſchen Sylbenmaaßes, die Proſa ſelbſt würden genommen haben." Der Vers führt nach ihm zu einer dem Schauſpiel widerſtrebenden Einförmigkeit. „Jedes Versmaaß iſt Nachahmung eines gewiſſen eignen Ideenganges, entſpricht alſo einer gewiſſen beſondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele." Aber bei der dramatiſchen Kunſt, bei der, während der Epiker in ſeiner eignen Perſon erſcheint, der Dichter ſich verbirgt, ſoll die Seele nicht in eine eigene Empfindung eingewiegt, ſondern „durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen durchgeführt werden" *).

Wie wechſelnd die Anſichten in der theatraliſchen Kunſt ſind, lehrt die Frage, ob Verskomödie, ob keine? die in kurzen Zeiträumen bald entſchieden bejaht, bald verneint wurde. Schiller mußte ſeinen „Don Carlos" in Proſa umſetzen, damit er in Leipzig zur Darſtellung kommen konnte, und Reinbeck unternahm es den „Fiesco" in Jamben umzuſchmelzen, um das Trauerſpiel bühnengerecht zu machen. In Königsberg ſagte man in Bezug darauf, daß Verſe manchen Dichter zur Weitläuftigkeit verleiten, als 1765 Weiße's „Crispus" aufgeführt wurde: „In Verſen

*) Engel II. 159—161. wo er von den Uebelſtänden der Verſification ſpricht, ſagt, es liege „im Ideal des Drama die Proſa." Man bemerke, daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genauſten Zuſammenhange ſtehe, daß eine gewiſſe beſtimmte Folge von Füßen auf eine gewiſſe beſtimmte Empfindung hinführe. Wenn der dramatiſche Dichter durchweg verſifizirt, ſo wird er oft durch bedeutenden Ton bei unbedeutendem Inhalt beleidigen, wenn nicht durchweg, ſo wird doch immer von der Proſa zum Verſe ein Sprung ſeyn.

und fünf Akten — mit den verfluchten Verſen und verfluchten fünf Akten!"

Alles Dramatiſche, was aufgezeichnet und gelernt wurde, war in alter Zeit in Verſen, bis die engliſchen Comödianten in Proſa höhere Poeſie verkündeten, als man ſie bis dahin in den Reimen vernommen hatte. Das gelehrte Pathos bekannte ſich aber nach wie vor zum gereimten Verſe und in Alexandrinern wurden die Tragödien von Racine und Sophokles übertragen. Das Wahrſcheinlichkeitsprincip, das Gottſcheb durchgeführt wiſſen wollte, war Grund, daß er gegen das Ende ſeiner Tage an Verſen auf der Bühne Anſtoß nahm. Er wollte J. E. Schlegel überreden, ſeine „Electra" in Proſa aufzulöſen. Dieſer, der in mehrfacher Weiſe ſich zu einem unabhängigen, richtigen Urtheil erhob, war nicht der Anſicht und fand ſich vielmehr veranlaßt, eine Abhandlung gegen eine Abhandlung: „Beweis, daß eine gereimte Comödie nicht gut ſeyn könne" zu ſchreiben und dagegen zu eifern, daß man für die Nachahmung des Natürlichen eine ſo weite Ausdehnung verlange. „Es giebt kein Kunſtwerk von keiner Gattung, ſagt Schlegel, das nicht die eine oder die andere Unwahrſcheinlichkeit hätte. Volle Wahrheit der Natur fordert niemand, ſo gar beleidigt ſie den guten Geſchmack. Nun iſt aber die Verſification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzuſetzen" *). Noch ehe „Hamlet" auf den deutſchen Bühnen ſiegprangte, war man auf die Vorzüge des Versmaaßes in den Tragödien Shakſpears und ſeiner Zeitgenoſſen aufmerkſam geworden und wollte in Stelle der einförmigen Alexandriner voll gravitätiſcher Geſpreiztheit den fünffüßigen Jambus ſetzen, der ohne Reime durch das Abwechſelnde der Ruhepunkte Leichtigkeit mit Mannichfaltigkeit verbindet. Dunkel iſt es, welcher deutſche Dichter es zuerſt verſuchte, wahrſcheinlich der Sachſe v. Brawe, und zwar in den fünfziger Jahren, da er 1758 ſtarb. „Er nahm zu ſeinem Versmaaß die reimloſen Jamben, ehe ſie noch von unſern Kunſtrichtern empfohlen worden waren" heißt es in der Vorrede ſeines erſt 1768 gedruckten „Brutus". Früher wurden bereits andere Stücke in fünffüßigen Jamben geleſen. J. H. Schle-

*) In J. E. Schlegels Werken Bd. III.: „Schreiben über die Comödie in Verſen. Von der Nachahmung. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung."

gel, der Bruder des früher genannten Dramatikers, gab Thomsons „Sophonisbe" Kopenhagen und Leipzig 1764, ebenso Stücke von Young und Crebillon „in diesem Sylbenmaaße der Engländer" heraus, mit der Bemerkung, es gewinne „in Deutschland mehr und mehr Beifall, da man die vorzüglichste Bequemlichkeit desselben zur dramatischen Declamation erkenne." Im J. 1764 findet man in Weiße's „Beytrag zum deutschen Theater" das Trauerspiel: „Die Befreiung von Theben." Er habe, sagt er, einen wo nicht neuen, doch weniger gewöhnlichen Weg durch das fünffüßige Versmaaß und die Weglassung der Reime gewählt. Die Kunstrichter haben schon längst die deutschen Schriftsteller dazu aufgemuntert." Im J. 1766 erschien sein „Atreus und Thyest." Wie bei J. H. Schlegel nimmt man auch hier zwischen den zehnsylbigen viele eilfsylbige Verse wahr. In der „Selbstbiographie" berichtet Weiße*): „Vielleicht weil die Befreiung von Theben eines der ersten deutschen Trauerspiele in diesem Sylbenmaaße war, ist sie nicht aufs Theater gekommen, da im Gegentheil Atreus und Thyest in Hamburg, in Leipzig und anderwärts mit Beifall gegeben worden ist. Ein Trauerspiel „Atreus und Thyest" wurde in Hamburg schon 1759 aufgeführt**), war es dasselbe? wenn das, so könnte die Entstehung der „Befreiung Thebens" mit Brawe's „Brutus" in dieselbe Zeit fallen.

Die neue Form war für die Tragödie ein Hinderniß, auf die Bühne zu bringen. Wurden „Atreus und Thyest" in Hamburg, „Brutus" in Wien dargestellt, so sind dies vereinzelte Erscheinungen, die bald ganz verschwinden. Als Lessing mit Diderot durchgedrungen war, als er seine „Emilie Galotti" gedichtet hatte, unterschrieb man Diderots Regeln, sowohl die, daß man nicht „die häusliche Tragödie in Versen schreiben könnte" als die „daß eine Tragödie in Prosa eben so wohl ein Gedicht ist als eine Tragödie in Versen." Und lange währte es, ehe die Verse wieder auf der Bühne zur Geltung kamen. Denn als Lessing selbst von der Regel abwich, stand noch lange nach seinem Tode der „Nathan" als ein esoterisches Beispiel da.

Der Freiherr Heribert v. Dalberg, Intendant der Man-

*) S. 102.
**) Meyer Schröder II. II. S. 53.

heimer Bühne, ließ 1786 ein dramatiſches Gedicht in fünffüßigen Verſen aufführen, „Der Mönch vom Carmel", das er ſelbſt nach Cumberland geſchrieben hatte. Iffland ſpielte die Hauptrolle und ihm zur Seite ſtanden Beck und Beil; demnach war am glücklichen Erfolg nicht zu zweifeln und eine Schauſpielerin konnte den Epilog mit den Zeilen ſchließen:

Verehrungswürdige Ihr habt entſchieden —
Mag noch äſthetiſche Beredſamkeit
Den Vers im deutſchen Trauerſpiel verbieten? *)

Dem gedruckten Stück 1787 iſt ein Schreiben an Gotter vorgeſetzt, in dem der Verfaſſer das Wagniß entſchuldigt, der Auctorität eines Engel entgegengetreten zu ſeyn. „Seit der Zeit, ſchreibt er, als mir die Führung der Bühne anvertraut iſt, beſtätigt es ſich, daß das Publikum bei der Vorſtellung eines Schauſpiels in gebundener Rede anhaltend aufmerkſamer und feierlicher als gewöhnlich geſtimmt iſt. Der Grund davon liegt wohl in der Natur des Rythmus ſelbſt."

Durch den Vers wird in dem Drama weniger Einförmigkeit, als Einheit hervorgebracht. Die gebundene Sprache iſt zugleich eine bindende und hilft dem dramatiſchen Werk die Abrundung geben, die es mehr als jede andere poetiſche Kunſtform erheiſcht. Da das Schauſpiel für die Unterhaltung eines Abends berechnet iſt, ſo iſt es überſichtlicher als Epos und Roman, ſo fallen Ungleichmäßigkeiten greller auf als im Epos und Roman. Und nur, wenn der Bau regelrecht angeordnet iſt, ohne Verſtöße gegen das Ebenmaaß, kann der Alles zuſammenhaltende Schlußſtein mit Sicherheit eingeſetzt werden. Bei der dramatiſchen Compoſition heißt es ganz insbeſondere: Ende gut — Alles gut.

Die fünffüßigen Jamben leiſten, was nur der dramatiſche Dichter verlangt, indem ſie eben ſo ſich zur hymnenartigen Prachtfülle erheben können, als ſich bequem an den Converſationston anſchmiegen, ſo daß ſie der proſaiſchen Ausdrucksweiſe des Proſaiſchen nicht entgegenſtehn. Bei dem wechſelnden Ruhepunkt und der dadurch entſtehenden großen Mannichfaltigkeit des Vers-

*) Da „der Mönch vom Carmel" weder in Manheim noch in Hamburg, wo er imſelben Jahre zur Aufführung kam, lebhafte Theilnahme wecken konnte, ſo ſchadete nur das Unternehmen der guten Sache, die es verfocht.

baues wird durch Einmiſchung ungebundener Partien das Gefüge nicht weſentlich entſtellt.

Ein Schriftſteller im vorigen Jahrhundert behauptete, die Deutſchen müßten, um zu der einfachen Form des Drama zu gelangen, erſt „durch Verzerrungen den Weg der wilden Phantaſie gehn.“ Die von den Kunſtrichtern erſehnte Mäßigung wurde herbeigeführt zugleich durch die Anweiſung zum gehaltenen Spiel auf der Bühne, wie ſie Engel's Mimik gab, und durch die Wiedereinführung des Verſes in die höhere dramatiſche Sprache.

Goethe und Schiller hatten aber die Elemente durch die Frühlingsſtürme ihres Genius in zu heftige Wallung geſetzt, als daß ſie ſie ſogleich wieder zur Spiegelfläche hätten ebnen können. Noch lange währte die Periode, die nach einem Stück von Klinger vom Jahre 1776 „Sturm und Drang“ (in welchem wir durch leidenſchaftliche Erbitterung die Gemüther zu tödtlicher Feindſchaft erregt ſehn) die Sturm- und Drang-Periode genannt wurde *).

Durch die Ritterſchauſpiele wurden die Verstragödien lange überſchrien. Der Philoſoph Hamann hatte, da er Goethes erſtes Trauerſpiel 1774 geleſen, es verkündigt: „Der Name ſeines Götzen wird wohl ein Omen für unſern theatraliſchen Geſchmack ſeyn.“ Und wenn der Dichter, nach A. W. v. Schlegel, im Götz „durch die That gegen allen willkührlichen Regelzwang“ proteſtirte, ſo ward das Weſen in den Arbeiten der Nachfolger zur Unthat geſtempelt durch brutale Rohheit. Der Ruhm, der den in Verſen abgefaßten Dramen zu Theil wurde, wurde ihnen lange nur von Freunden und Recenſenten geſpendet, die außerhalb der Bühne ſtanden. Sie ſchienen nur für den Leſer und nicht den Darſteller geſchrieben zu ſeyn Im Theater glaubte man nach Ab-

*) Von allem Zwange ſahen ſich die Schriftſter entfeſſelt, denen Leſſings Gemeſſenheit als unbequem erſchien. In der Vorrede zum „Caspar der Thorringer“ bekennt der Verfaſſer den Gegnern zum Spott: „alle Fehler Shakſpears und Goethes“ zu beſitzen. Ein anderer Dramatiker vom J. 1785 ſagt: Es hat „Herr v. Goethe ſchon dadurch unſerer Bühne einen weſentlichen Vortheil verſchafft, daß er es wagte, nicht à la Lessing zu dialogiſiren, zu einer Zeit, wo deſſen Dialog als ausſchließendes Muſter galt und unſere Kunſtrichter empfahlen, die Unterredner fleißig die letzten Worte wiederholen zu laſſen, weil es Leſſing thue.“

werfung der Alexandriner-Galla glücklich die Natürlichkeits-Periode errungen zu haben. Man freute ſich deſſen um ſo mehr, als es nur kräftiger Gliedmaaßen und einer ſtarken Lunge bedurfte, um auf effectvolle Weiſe das Bild der vaterländiſchen Reckenzeit hervorzurufen. Man fürchtete mit Recht, daß die gebundene Sprache von dem ſtürmiſchen Wirken nach außenhin zur ſtillen Reflexion zurückführen würde.

Weniger dadurch, daß er vom Schauplatz aus der Religionsfreiheit das Wort redete, als daß er dieſes in Jamben vortrug, hatte es Leſſing verſchuldet, daß er ſtarb, ohne ſein erhabendſtes Werk dargeſtellt zu ſehn. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutſchland, ſagte er, wo dieſes Stück ſchon jetzt aufgeführt werden könne, aber Heil und Glück dem, wo es zuerſt aufgeführt wird.“ Die Bühnen wetteiferten nicht, den Preis zu erringen. Vier Jahre nach der Abfaſſung und zwei nach Leſſings Tode, wagte ſich in Berlin Döbbelin an den „Nathan den Weiſen“ 1783 und übernahm die Titelrolle. Dem Ulfospieler mogte die einfache Vortragsweiſe und das einfache Coſtüm wohl übel genug ſtehn, woher es wahrſcheinlich kam, daß die erſte Vorſtellung vor einem mäßig beſetzten und die dritte vor einem leeren Hauſe gegeben wurde. Der Nathan, obgleich wie „aus Schröders Seele geſchrieben“ kam in Hamburg erſt 1803, da er nicht Director war, zur Aufführung und er begnügte ſich 1779 damit, das Trauerſpiel vor einem auserwählten Kreiſe vorzuleſen und bei einem Karnaval einen Aufzug mit den Charakteren des „Nathan“ anzuordnen.

Noch bedeutend ſpäter kam der Nathan auf das Theater in Danzig und in Königsberg. Merkwürdig iſt es, daß der Prof. v. Baczko, der oft in ſeiner Geſchichte, obgleich Katholik, ſich gegen ſtarres Prieſterthum erklärt, vor dem Stück warnte und der Staatslehrer Kraus, keinen ſchädlichen Einfluß fürchtend, die In-Szene-Setzung mit bewirkte.

v. Baczko ſchrieb in der Kanterſchen Zeitung vom 18. Mai 1780: „Der Verfaſſer hat ſeine Arbeit ein dramatiſches Gedicht genannt, vielleicht weil er es einſah, daß dieſes Stück nicht für die Schaubühne abgefaßt ſey. Die Unregelmäßigkeit iſt keineswegs die Urſache davon, nur dürfte der Inhalt nicht für die Bühne

paßlich seyn. — Das Ganze gleicht einem Garten, wo keine unnütze Blume bloß das Auge reizt, überall sind fruchtbringende, nützliche Gewächse, doch läugne ich es auch nicht, daß manche dieser Gewächse wohl nur officinel nützlich sein dürften, denn da ist es auch Gift. — Die Charaktere sind durchgehend neu. Das Edle, Feste des sich immer gleich bleibenden Nathan, das feurig Gutherzige des offnen Saladins, die fromme Einfalt des Bonafides und dann die weiblichen Charaktere, wie herrlich sind sie nicht durchgängig ausgemalt! Vorzüglich aber hat mich der Charakter des Tempelherrn eingenommen *). Alle Charaktere sind gut, den einzigen Patriarchen ausgenommen. Dieses könnte vielleicht seinen Schaden haben. Derjenige, der sich oft nicht stark genug fühlt, als Christ in allen Fällen zu handeln, könnte glauben, daß es als bloßer Mensch leichter sey. Wahre Ehrfurcht und Zuneigung für den trefflichen erhabenen Verfasser erzeugt oft in meiner Seele den Wunsch, den Lavater für Mendelssohn that. Ja — sicher würde meine Freude in einer bessern Welt noch vollkommner werden, wenn ich dereinst gemeinschaftlich mit ihm anbeten mögte, Jesum den Gekreuzigten!"

In Neufahrwasser bei Danzig wurden auf einer Schulbühne Szenen aus dem Nathan dargestellt. In Neufahrwasser bestand von 1793 ab eine Schule, die eigens für Offiziersöhne bestimmt war. Zu ihr gehörte ein Theater, auf dem bisweilen auch Mädchen auftraten, wie Maria Mnioch, geb. Schmidt; sie war eine für Poesie zart empfindende Seele, die 1797 erst 20 Jahre alt von diesem Leben schied und zwar in Warschau, wo ihr Mann bei der südostpreußischen Regierung angestellt war. In den Blättern, die ihre schriftstellerischen Versuche enthalten, liest man, daß man in jener Schule zu den declamatorisch-szenischen Uebungen Szenen aus Nathan wählte und daß Fichte, der sich damals in Danzig aufgehalten, „mit freundlichem Interesse" Zuschauer gewesen wäre **).

*) Er machte hier auf die Feinheit aufmerksam, daß, wenn man nach dem, was von Assad andeutungsweise mitgetheilt wird, sich den Charakter des Jünglings entwerfen wolle, der Tempelherr vor uns stehe.

**) Zerstreute Blätter beschrieben von Maria Mnioch, gesammelt von F. J. Mnioch, Görlitz 1800 (oder 1821, die beiden Auflagen unterscheiden sich nur durch das Titelblatt) S. 227.

Auf dem öffentlichen Theater in Danzig und in Königsberg, dort etwas früher als hier, wurde im Nov. 1806 Leſſings „Nathan" dargeſtellt. In Königsberg wohnte den Proben Chriſtian Jac. Kraus (er docirte zwiſchen 1781—1807) mit leitendem Rathe bei. Bei ſeinem beweglichen Geiſt, bei ſeiner wiſſenſchaftlichen Regſamkeit hatte das Außergewöhnliche oft für ihn etwas Anziehendes und ſo nahm er nicht Anſtand auf eine an ihn ergangene Aufforderung den Regiſſeur abzugeben. Er zählte dieſe Mühwaltung mit der Abfaſſung einer Probepredigt für einen Kandidaten und mit der Compoſition einer Anglaiſe zu einer Hochzeitsfeier zu den „drei ſonderbarſten Scharwerken" ſeiner dienſtbefliſſenen Thätigkeit *).

Von der Hoffnung eines glückgekrönten Erfolgs begeiſtert, ſchrieb Schiller am „Don Carlos" und ſchrieb 1784 an Dalberg: „Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos ſo viel Würde und Glanz geben wird." Es war damals noch ein Traum und Schiller mußte das Trauerſpiel ſelbſt von Glanz entkleiden, das poetiſche Gebilde mit Proſa verhängen, als der Schauſpieler Reinecke 1787 zuerſt das Trauerſpiel in Leipzig zur Darſtellung brachte. Auch in Berlin und Hamburg ſchämte ſich „Don Carlos" ſeiner poetiſchen Herkunft als er imſelben Jahre über die Bühne ſchritt. Königsberg und Danzig, die ihn ſehr ſpät empfingen, lernten ihn nicht anders kennen als er geboboren war.

Ein günſtigerer Stern erſchien dem „Wallenſtein", der ſeinen drei Theilen nach nicht umgeſtaltet und nicht verkürzt 1798 und 1799 zuerſt in Weimar dargeſtellt wurde. Es hielt ſchwer den Schauſpielern das Sprechen der Jamben einzuüben und man ging damit um, Schrödern aus Hamburg nach Weimar einzuladen, damit er die Hauptrolle übernähme **). Der Weimaraniſchen Bühne folgten nicht die übrigen. In Berlin, wo Merkel die

*) Volgt das Leben des Prof. Kraus S. 443. — 1842 wurde der Nathan in Conſtantinopel von einer neugriechiſchen Truppe gegeben und mit großem Beifall.

**) Riemer Briefe von und an Goethe S. 62. Goethe ſchreibt: Die Rolle des Wallenſtein „von ihm ſpielen zu ſehen, wäre, glaube ich, das Höchſte, was man auf dem deutſchen Theater erleben kann."

„Piccolomini", weil ſie nicht in ſich abgeſchloſſen ſind, ein Ungeheuer ſchalt*), meinte man befugt zu ſeyn, in „Wallenſteins Tod" dem Publikum einen Tronk hinzuſtellen, indem man die beiden erſten Akte wegließ. Fleck war ein unvergleichlicher Wallenſtein. In der Weiſe gab man das Trauerſpiel ſeitdem beinahe überall. Schiller erlebte nicht die Aufführung des Wallenſteins in Hamburg, der hier erſt 1805 an zwei Abenden mit dem Lager und den Piccolomini gegeben wurde**). Königsberg ſah die Trilogie ſchon in den Jahren 1803 und 4.

Erſt da Schiller mit ſeinen drei Frauentragödien „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Braut von Meſſina" auftrat, wurden die Bühnen des ein helles, neues Leben verbreitenden Genius inne, an deſſen unvergänglicher Fackel ſie ſofort ihr kleines Licht anzuzünden ſich beeiferten, ſobald nur die Mittel einigermaaßen der hohen Aufgabe entſprachen.

Die erwähnte Sturm- und Drangperiode wurde durch die Soldatenſtücke, die als Nachzügler der „Minna von Barnhelm" es im Spektakel verſuchten, zunächſt herbeigeführt. K. G. Leſſing im Leben ſeines Bruders ſagt***): „Was nur im Militairſtande vorkommen kann, hat man nachher auf der Bühne geſehn: Kriegs- und Standrecht, Archebuſiren und Ehrlichmachen, Spießruthen und Prügel, Trommel und Pfeifen, Inſubordination und Deſertion, Marquetender und Spione. Eine Theatergarderobe glich nun einer Montirungskammer und in der Stadt, wo keine Beſatzung war, konnte manche Truppe ihre gangbarſten Stücke nicht aufführen." Solchem „militäriſchen Unfuge" konnte nicht ſo leicht geſteuert werden. Als die Schauſpiele von Stephanie ihre Anziehungskraft verloren, Möllers Waltron ſchon zu den älteren Stücken gehörte, ſchrieb ein anderer Schauſpieler Arreſto „die Soldaten", die ungeachtet ungünſtiger Anzeigen gefielen †). —

*) So ward auch, wie erzählt iſt, Goethe's Götz genannt.

**) Das Gaſtſpiel Iffland's gab die Veranlaſſung.

***) Theil I. S. 240.

†) Schon die Vorrede bekundet den Geiſt des Stückes. Er, der die Soldaten ins Feld rücken läßt, der gekränkte Schriftſteller ruft: „Der beſcheidene, billige Kritiker, ihm erzeigt Hochachtung, die gemeinen Tadler ſind Banditen, dieſe ſchießt todt!"

Noch betäubender als die Säbel und Gewehre wirkten aber die Ritterſchwerter und Helme, die Götzens eiſerner Arm in unüberſehlicher Zahl in Bewegung ſetzte. Carnier, lange Schauſpieler in Danzig und Königsberg, ſchildert das Treiben, als er vordem Mitglied eines Theaters in Wien war, in folgender Weiſe: „Wir kamen faſt gar nicht aus der Rüſtung. Heute ſchlug ſich Albrecht um ſeine Gemahlin; morgen ließ der ſtrenge Ludwig die ſeinige durch einen Scharfrichter tödten. Nun ſpukte Heinz von Stein in ſeinen Felslöchern, jetzt würgte Ludwig der Baier im Schlachtfelde; geſtern ſah man in Torrings Gewölbe Alwigs Schatten erſcheinen und heute erſchallte des Wittelsbachers gräßliches: Kaiſermord! Risbeck's Bemerkung: die tragiſche Wuth, welche in Deutſchland herrſche, ſollte einen glauben machen, die deutſche Nazion beſtände aus lauter Mördern, Scharfrichtern, Vater- und Brudermördern u. ſ. w. beſtätigte ſich im ausgedehnteſten Verſtande. Ja — dieſe Chevalleriemanie ging ſo weit, daß unſer Balletmeiſter eine Philippine Welſerin von Augsburg verfertigte und nun bekam unſer Theater in Wien den Namen des turnierfähigen."

Wie die Schriftſteller für die Erſchütterung ſelbſt der nervenſtarken Zuſchauer ſorgten, geht, um ein Beiſpiel anzuführen, aus einem Klingern fälſchlich zugeſchriebenen Trauerſpiel hervor, das zwei Jahre nach Götz erſchien*). Es heißt: „Otto" und ſchildert im bunteſten Szenenwechſel, wie ein in Bann erklärter Ritter von der Inquiſition verfolgt wird, weil er Schmähungen gegen das Mönchsthum ausgeſtoßen haben ſoll.

Hungen.

Liebe Herren ich weiß nichts.

Inquiſitor.

Bringt ihn zur Tortur!

Sbirren führen ihn in ein Nebenzimmer.

Hungen innen.

Jeſus Maria! — — Ach ich weiß nichts — — Erbarmen, Erbarmen!

Sbirren bringen ihn ohnmächtig und erfriſchen ihn.

*) Bertram hielt den „Otto. Ein Trauerſpiel. Leipzig 1775," für eine Arbeit Klingers. Litt. u. Th.-Zeitung 1780. S. 312.

Inquiſitor.

Nichts geſtanden? Noch hartnäckig! Sbirren!

Hungen innen.

Jeſus erbarm! (ſeufzt und ächzt) Oh — — ſende Hülfe! Jeſus Maria (dauert immer fort, nach und nach nimmt ſein Schreien ab.)

Nebenzimmer eröffnet ſich. Hungen auf der Folterbank in Todesangſt und Verzuckungen, ſcheint den Geiſt aufzugeben. Sbirren ſuchen ihn zu ſich zu bringen mit Erfriſchungen.

Inquiſitor.

Iſt er todt? — Iſt er todt, will ich einen Befehl ausfertigen, daß ſeine Güter eingezogen werden.

Maria, Hungens Weib.

Jeſus, mein Mann — ſchneeweiß! (fällt nieder.)

Kinder ſchreien.

Mutter! Oh ſie iſt todt!

Unter den Ritterſtücken nach Goethe's „Götz" ſtehen obenan die „Agnes Bernauerin"*) und „Otto von Wittelsbach", jene vom Grafen v. Törring, dieſer vom Profeſſor v. Babo. Von München her verbreiteten ſich beide Stücke über ganz Deutſchland. Törring trumpfte auf die geniale Ungebundenheit, indeß Babo einzulenken und zu einer mildern Gattung des Schauſpiels ſich hinzuwenden beſchloß**). „Agnes Bernauerin" wurde auf der Schuchiſchen Bühne zuerſt 1783, Otto von Wittelsbach 1788 gegeben. Im Gefolge der Nachahmungen ſpielt neben dem Vehmgericht das Fauſtrecht eine große Rolle. Daß Klappern zum Handwerk gehört, erfuhr die Theaterkaſſe, die bei der Darſtellung ſolcher Stücke ſich ſehr wohl ſtand. Die Schauſpiel-Directoren und Schauſpieler ſäumten daher nicht, dankbare Fabrikate der Art zu liefern. „Ludwig der Springer" und „Otto der Schütz" ſind zwei einſt gern geſehene Ritterſchauſpiele des Schauſpielers

*) Als das Stück „ſo wie es abgeändert auf der Berliner Schaubühne aufgeführt worden," Berlin 1783 erſchien, urtheilte das Königsberger „Raiſonnirende Bücherverzeichniß": „das ſicher unter die erſten Trauerſpiele gehört, die Deutſchland ſeit einigen Jahren erhalten."

**) Er verſprach 1789 ein Stück zu ſchreiben, das ſich Beifall verſchaffen ſollte, indem es „mehr den Verſtand als die Einbildungskraft beſchäftige — alſo keine Schlachten, Turniere, Executionen" u. ſ. w.

Hagemann. Zu dieſer Klaſſe, in der das zurückſchreckend Ungeheure und Grauſame mit dem ritterlich Edlen, glücklich Ueberwindenden, eine rauhe Größe mit heimtückiſcher Geſchmeidigkeit contraſtirte, gehören auch Stücke, wie ſie Kratter, Theaterdirector in Lemberg, ſchrieb. Als Babo ſeine „Strelitzen" hatte drukken laſſen, folgte Kratter's „Mädchen von Marienburg" *) und „die Verſchwörung wider Peter den Großen oder Menzikof und Natalie." Edler hält die Gegenſtände der Reichsgraf v. Soden, der die Direction des Bamberger Theaters führte, wenn er neben „Ignez de Caſtro" den „Ernſt Graf von Gleichen" uns vorführt. Als einer nicht fern ſtehenden Abart iſt auch der Stücke Erwähnung zu thun, in denen Banditen und Räuber lärmen **).

Dieſe und ähnliche Schauſpiele gingen häufig über die Schuchiſche Bühne. Die genannten Schriftſteller begnügten ſich gewöhnlich, ein beſtimmtes Feld in enger Begrenzung zu bebauen, denn ſie ſahen wohl ein, daß, wenn ſie ſich darüber hinaus wagten, ſie kein Glück machten. Wie ihre Rollenfächer, kannten ſie die Sphäre ihres poetiſchen Wirkens, ſie wußten, wem ſie als Schriftſteller nachzuſpielen hatten, um den Beifall ihrer Vorgänger zu theilen.

Die Strömungen aber von allen Seiten her nahm ein Mann in ſich auf, um in überſchwellender Fülle in tauſend Bächen und Bächlein ſie wieder abzuleiten, die er bald in rythmiſchem Gange und bald in hohlem Brauſen, bald durch reiche Fluren und bald durch unwirthbare Felſen, bald neben friedlichen Hütten und bald neben unheimlichen Raubburgen dahinfließen läßt. Wie das Ideal

*) Im „Freimüthigen 1803. S. 552. wird aus Familienpapieren, die von einem Zeitgenoſſen der Kathinka herrührten und bei einem Brande in Königsberg untergingen, referirt, daß ſie bei einem Prediger im Marienburgſchen Werder, Namens Kluge, als Magd gedient, bevor ſie nach Rußland gekommen, und daß folglich nicht, wie auch Kratter angiebt, Marienburg der liefländiſche Ort ſey.

**) An Soden ſchließen ſich ſpäter die Theater-Directoren v. Holbein mit ſeinem „Fridolin", Klingemann mit den „Gegenkaiſern" an. Neben „Karl XII. bei Bender" von Vulpius kam auch ſein „Rinaldo Rinaldini" auf die Bühne. Ein wirkſames Stück der letzten Gattung iſt wie Zſchokke's, „Abällino" des Schauſpielers Cuno „Räuber auf Maria-Kulm."

des Schauſpielers darin beſteht, daß er die eigne Perſönlichkeit ganz und gar abzuſtreifen vermag, um alle Rollen zu ſpielen, ſo wollte Auguſt v. Kotzebue als Schriftſteller das Ideal eines Dramatikers aufſtellen.

Als man in Sprickmanns „Schmuck", in Jünger's „Comödie aus dem Stegreif" und „Maske für Maske" (beide nach dem Franzöſiſchen) in Bretzners „Räuſchchen", in Schröders „Stille Waſſer ſind tief" (nach den Engliſchen) und „Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delicateſſe" die glänzendſten Vorbilder für das heiter Gemüthliche, wahrhaft Komiſche zu beſitzen wähnte, trat Kotzebue auf und erwies durch die elektriſche Wirkung, die ſeine Stücke überall hervorbrachten, daß die Gattung noch eines größeren Reizes fähig ſei. Ein Buchhändler ſagte 1790: in der Literatur giebt es nur ſtets einen Liebling und dieſer iſt jetzt Kotzebue; ihm konnte es ſelbſt ein Iffland nicht gleich thun. Da Kotzebue eine Zeitlang an der Spitze des Theaters in Königsberg ſtand, ſo iſt eine genauere Schilderung ſeines Lebens und Wirkens hier nicht zu entübrigen.

Die beiden dramatiſchen Schriftſteller, Klinger und Kotzebue kamen in Folge der verwandtſchaftlichen Verbindung zwiſchen den Höfen in Petersburg und in Weimar, von Weimar nach Rußland und wurden ruſſiſche Staatsbürger.

Aug. Friedr. Ferdin. v. Kotzebue, 1761 geboren, empfing von ſeiner Mutter eine zärtliche Erziehung. Sein Oheim, der Prof. Muſäus flößte ihm zuerſt Neigung für die ſchönen Wiſſenſchaften ein. Die berühmte Großherzogin Amalie, um den Geſchmack an gewählten Schauſpiel-Vorſtellungen zu verbreiten, ließ das Theater wöchentlich ein Paar Mal zu unentgeltlichem Beſuch öffnen, ein Vergnügen, das bei der nur periodiſchen Anweſenheit der Schauſpieler einen um ſo größeren Reiz hatte. So fehlte es Kotzebue'n ſchon im zarten Alter nicht an Gelegenheit, das Schauſpiel kennen zu lernen, das er ſogar häufiger beſuchte, als es die Freibillete zuließen, indem er einen verborgenen Gang entdeckte, um unter den Bänken des Orcheſters ins Parterre zu dringen. Das Haupt der Schauſpieler war Ekhof*) und die Bal-

*) Kotzebue behauptete, ihn zwanzig Mal als Odoardo geſehn zu haben.

lete leitete Koch, der Bruder der Charlotte Brandes*). Das Entzücken, das er im Theater empfand, begeisterte ihn zu schriftstellerischen und szenischen Versuchen. Veranlassung zu den letzten fand er in Jena, wo er auf der Universität die Rechte studirte und wo er auf einem Privattheater mitwirkte, das im Hause des Hofrath Dr. Schütz eingerichtet war. Nachdem er das Advokaten-Examen gemacht, ging er nach Petersburg, um eine Sekretärstelle beim Generalgouverneur v. Bawer anzunehmen, dem zugleich die Direction des deutschen Theaters oblag. Hier entwikkelte sich bei Kotzebue schon das eigenthümliche Anpassungstalent (dem er sonst mit mehr Glück vertraute), da er ein Trauerspiel zu Ehren Rußlands schrieb, und schon damals zogen sich die politischen Fäden durch sein poetisches Weben durch. Das Trauerspiel, das die Geschichte des falschen Demetrius zum Gegenstand hatte, konnte indeß nicht gegeben werden, da es ihn als einen edlen Mann schilderte und ein Ukas ihn als Bösewicht erklärt hatte. Kotzebue, der eine juristische Anstellung in Reval empfangen, errichtete hier ein Liebhabertheater, das bald eine seltene Blüte erreichte. Hier zeigte es sich, wie das Harmlose außer Kotzebue's Gefühlsvermögen lag und wie er es nur zum Schein pflegte, um es dann mit kaustischem Salz bis auf den Namen wegzubeizen. Da die Geistlichkeit in Reval sich vom Besuch der Bühne fern hielt, so verhöhnte er sie und brachte ein Pasquill zur Aufführung, das allgemeines Aergerniß erregte. Er gab so den Grund zur spätern Aufhebung aller Liebhabertheater in Rußland. Gemäß ärztlicher Vorschrift machte er eine Badereise nach Pyrmont. Er gewann sich hier alle Herzen und durch das Abschiedslied: „Es kann ja nicht immer so bleiben" trennte er sich von ihnen im innigsten Einverständniß, aber er stiftete seinem dortigen Aufenthalt und dem Umgange mit dem Dr. Zimmermann, dem Verfasser der Schrift: „Ueber die Einsamkeit", durch das berüchtigste aller deutschen Pasquille ein scheusliches Andenken, das in dramatischer Form scheinbar die Ehre Zimmermann's gegen seine Feinde aufrecht erhalten sollte. Zur Abfassung wurde Kotzebue nur durch seine Liebe zum Skandal bestimmt. Ein Freund hatte ihm eine Reihe Schandanekdoten schriftlich mitgetheilt

*) Vorrede in „Neue Schauspiele" von A. v. Kotzebue. Leipz. 1819.

von Perſonen, die jener kaum dem Namen nach gekannt. Kotzebue glaubte um ſo gefahrloſer in der Entfernung den Lärm ſich anzuſehn, als das 1790 zum Druck beförderte Werklein als Autor den Namen v. Knigge an der Stirn trug. Durch die Vignette indeß wurde der Verfaſſer ermittelt und dieſer, der in einer bei Nicolovius erſchienenen Schrift mit gerichtlichem Certificat einen Menſchen aus Reval vergeblich vorſchob, der vergeblich in einem veröffentlichten Brief der Mutter bei Allem, was heilig, ſchwur, daß er an dem Gehäſſigen nur in ſo weit betheiligt ſey, als er den Druck beſorgt habe, konnte endlich ſeine Schuld nur dadurch verkleinern, daß er jenen Freund, der ihm den Stoff in flüchtiger, keineswegs zur Verbreitung beſtimmten Aufzeichnung geliefert hatte, ſich zu nennen zwang *). Die Kaiſerin vergab dem loſen Scribenten, der durch „Menſchenhaß und Reue" „Die Indianer in England" ſich längſt eine mit Ruhm überſchüttete Bahn auf allen Theatern gebrochen hatte. Nach dem Tode des k. k. Theaterſecretärs Alxinger in Wien wurde ihm die erledigte Stelle angetragen. Kotzebue ging nach Wien und zog mit dahin den Schauſpieler Eckardt-Koch und ſeine berühmtere Tochter Betty Roose, deren Gatte ſich auch den erſten Heldendarſtellern anreihen konnte. Hier ſchrieb er das melodramatiſche „Dorf im Gebirge." Obgleich die Einflechtung der Nationalhymne auf den Kaiſer Franz nicht ſeine Wirkung verfehlte, ſo gefiel das aus bunten Bruchſtücken loſe zuſammengeheſte Feſtſpiel nicht, vornämlich darum nicht, da man keinen rechten Glauben an der Aufrichtigkeit ſeiner patriotiſchen Ergießungen hatte. Seine größten Gegner waren die Schauſpieler, welche 13 an der Zahl wegen Willkühr und Despotie ihm den Prozeß machten, die er aber mit diplomatiſcher Schlagfertigkeit und übertölpelndem Witz nicht anders abführte, als einige 20 Jahre ſpäter Saphir die 13 unglücklichen Theaterdichter. Kotzebue legte indeß nach Bewilligung einer Penſion die Stelle nieder und verließ Wien. Er kehrte nach Rußland zurück. Der Kaiſer Paul argwöhnte, daß der Libellen-Schriftſteller als öſtreichſcher Auspaſſer zu ihm geſendet ſeyn mögte und ließ ihn an der Grenze ergreifen und

*) (Cramer) Leben Auguſt v. Kotzebue. Nach authentiſchen Mittheilungen. Leipzig 1820. S. 151. fgg.

nach Sibirien bringen. So plötzlich als ſeine Gefangennehmung war ſeine Befreiung; der Kaiſer las von ihm ein Schauſpiel und ließ ihm nicht allein Gnade, ſondern auch ſeltene Gunſtbezeigungen angedeihen. Als Kotzebue das nutzloſe Stück, dem er ſeine Befreiung verdankte, ſchrieb: „Der Leibkutſcher Peters III.“ mogte ihm dafür der Titel eingefallen ſeyn, den er ſpäter einem andern Stück gab: „Wer weiß, wozu es gut iſt.“ Mit dem Hofrathstitel geſchmückt begab er ſich nach Pauls Tode nach Deutſchland zurück, zuerſt nach Weimar. Nach dem Erfolg, den ſeine Stücke, luſtig und traurig, gemein gehalten und hoch geſchraubt, auf allen Bühnen fanden, glaubte er nun mindeſtens, wenn nicht über, ſo neben Goethe zu ſtehn. Schon damals hatte er die Vorempfindung von dem, was er nach 26jährigem Schriftſtellerthum ausſprach: „Wer trotz 26000 ſchmähenden Recenſionen die Gunſt des Publikums beſitzt, der muß Verdienſte haben, denn ſo lange währt keine Täuſchung, keine Mode. Schauſpiele, die in ein Dutzend fremde Sprachen überſetzt, in allen europäiſchen Ländern, ja in Aſien und Amerika geſpielt worden ſind, müſſen wohl allgemein anſprechen und, was allgemein anſpricht, kann nicht ſchlecht ſeyn. Auch haben die ſolideſten kritiſchen Blätter in Frankreich und England mir ſtets Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Ich bin nicht bloß ein Dichter, der, wohin er ſeinen Fuß in Europa geſetzt hat, überall rühmlich gekannt und mit Liebe aufgenommen, ich bin“ — — Natürlich alſo, daß Kotzebue in ſeiner Vaterſtadt in den engen poetiſchen Zirkel aufgenommen ſeyn wollte, zu dem Schiller und Goethe gehörten. Als der letztere ihm dies unmöglich machte, ſo ging all ſein Sinnen dahin, den Verein künſtlich zu ſprengen und durch erregte Eiferſucht eine Trennung zwiſchen den beiden Gipfeln des deutſchen Parnaſes herbeizuführen. Schiller hatte damals gerade „die Jungfrau von Orleans“ geſchrieben und Kotzebue gewann eine Zahl angeſehener Herren und Damen zu einer den Dichter überraſchenden Apotheoſe. Die erhabenſten Stellen der Schillerſchen Gedichte ſollten in einem von ihm abgefaßten Feſtſpiel in glänzendem Coſtüm geſprochen werden, er ſelbſt wollte als der Meiſter im Gedicht der Glocke auftreten, auf ſein Weihewort ſollte der Mantel der vermeintlichen Glocke fallen, die Koloſſalbüſte Schillers ſichtbar werden und ein Genius die Dichterſtirne bekränzen. Allein da ſchon die Einladungs-

karten zu der Vorſtellung geſchrieben wurden, gab die Bibliothek nicht die Büſte und der Magiſtrat nicht den Rathsſaal her und — alle Mühe war vergeblich geweſen. Die Parteien, die ſich tödtlich an einander reiben ſollten, vereinigten ſich in Verachtung eines Hauptes. Kotzebue ließ ſich nun in Berlin nieder und redigirte 1803 zuſammen mit Dr. Merkel den „Freimüthigen", wo er unter Verunglimpfungen nach allen Seiten hin, übel verdeckt und mitleidig offen, ſein Müthchen an Goethe kühlte, während er Schillern unbedingt lobpries. Neben Goethe waren es die Romantiker, die die Unbill bitter büßen ſollten, die ſie ihm angethan. Als die Waſſerſpender auf einem Karikaturbilde zum Freimüthigen ſtellte er ſie denen gegenüber, die echten Wein ſchenken, und vergaß nicht den kritiſchen Papſt, der auf ſeinem mit Eſeln beſpannten Triumphwagen die Frau von Staël führte, denn Friedrich Schlegel hatte in ſeinen Vorleſungen geſagt: „Wodurch anders iſt der unentbehrlichſte und fruchtbarſte Schriftſteller des Zeitalters dieſem ſo zum Bedürfniſſe geworden, wie der angewöhnte Gebrauch eines den Augenblick verkürzenden Reizmittels, als dadurch, daß er die ſchwache und mitleidige Seite des Zeitalters zu faſſen und ſich derſelben zu bemeiſtern wußte? Ein Schriftſteller, der in den folgenden Zeiten vielleicht merkwürdig erſcheinen wird, als Beleg von dem Verfall der Sitten und des Geſchmacks in dem jetzigen." Goethe, der Schlegels „Alarcos" hatte aufführen laſſen, galt dem Freimüthigen als ein Beſchützer der Romantiker und es wurde genau erzählt, in welcher Art derſelbe „die deutſchen Kleinſtädter" zur Aufführung in Weimar verändert habe, um allen Anzüglichkeiten auf die Romantiker die Spitze abzubrechen. Neben den „Deutſchen Kleinſtädtern" machten dem beliebteſten Dramatiker jetzt „Die Kreuzfahrer" einen Namen, mit denen in großem Pomp das von Langhans erbaute Nationaltheater in Berlin eröffnet wurde. Kotzebue gab den Freimüthigen und Berlin auf und ſiedelte ſich nach Petersburg über, dann nach Königsberg 1806, um die Materialien zu ſeiner preußiſchen Geſchichte zu ſammeln. Den Beſitzer mehrerer handſchriftlichen Chroniken, den unzugänglichen Kriegsrath Boltz ſtimmte er durch die überraſchende Begrüßung, in ihm den gründlichſten Kenner der preußiſchen Geſchichte zu umarmen, ſich zum gefälligen Freunde um. Der Profeſſor Hennig war ihm bei Be-

nutzung des Archivs, das dem Prof. v. Baczko verſchloſſen gehalten wurde, behülflich und rühmte ihm ſpäter nach, „ein klaſſiſches Denkmal für Preußens Geſchichte auf Clio's Altar niedergelegt zu haben.“ Den älteren Urtheilen über den Werth des Buches widerſprechen neuere geradezu. Im Kreiſe des nach Königsberg geflüchteten Hofs befand ſich der Capellmeiſter Himmel, der im Theater ſelbſt die „Fanchon“ dirigirte. Sie wurde beklatſcht, wie der „Carolus Magnus“ ausgepfiffen, ſo daß Kotzebue aus der Loge, an die die Studenten mit Stöcken ſchlugen, entweichen mußte und eine beabſichtigte Perſiflage auf Jeſter, dem er Freundſchaft heuchelte, mißlang. Kotzebue gab das dem Hauptinhalte nach politiſche Journal „Die Biene“ heraus und in Petersburg, wohin er ging, veröffentlichte er durch daſſelbe Schmähartikel auf Napoleon. Er weiß ſich damit, ſchon damals richtige Anſichten über die politiſchen Verhältniſſe gehabt und die glorreichen Ereigniſſe bewirkt zu haben, „als noch niemand wagte, den deutſchen Sklavengeiſt zu bannen. Darüber ſind mir ehrenvolle, ſchriftliche Zeugniſſe deutſcher Fürſten geworden und mein eigener Monarch hat es durch eine mir verliehene Auszeichnung anerkannt“ *). Im Jahr 1814 iſt Kotzebue wieder in Königsberg in der Würde eines kſr. ruſſiſchen General-Conſuls. Er verfaßt Schauſpiele, iſt Schauſpiel-Director, ſchreibt an einem „Theaterblatt“ und giebt ein „Politiſches Wochenblatt“ heraus. Die glänzenden Hoffnungen, die er bei der Neugeſtaltung des Theaters verſpricht, ſchlagen gänzlich fehl und er muß abtreten. Die Verwunderung, die er im „Flußgott Niemen“ einem Juden in den Mund legt beim Anblick des abziehenden Roch Jemands:

Potz Wunder — wie kamt ihr angezogen!
Potz Wunder — wie kehrt ihr jetzt zurück!

wurde bei ihm gleichfalls wahr. Was im Theaterblatt ihm nur in beſchränktem Kreiſe zugeſtanden war, handhabt er im Wochenblatt frei und überſchüttet Alles und Jedes mit giftigem Spott, um nur einen Einfall loswerden zu können; er beſpricht Werke in

*) In der „Biene“ rühmt er ſich, Schlötzers Schüler zu ſeyn: „Deinem Schatten ſchwöre ich es, nie den Verbrecher zu preiſen.“ Die Nachwelt, meint er, „wird ſchaudernd meine Stimme hören, wenn auch Alles, was Clio's ſpielende Schweſtern mir eingaben, längſt verhallt iſt.“

allen Fächern und zeigt auch die in Königsberg erſcheinenden Schulprogramme an, um ſelbſt die Schulknaben nicht ungeſtraft an ſeiner Muſterung vorübergehen zu laſſen, denn ſeine Witzſucht bedarf der fruchtbaren Anknüpfungen und er ringt danach, Gegenſtand und Widerſtand zu hämiſchen Bemerkungen zu finden. Kotzebue iſt 1816 in Petersburg und noch im ſelben Jahre in Weimar. Das Reformationsfeſt wird gefeiert und die Studentenſchaft knüpft daran die viel beſprochene Wartburgsfeier. Dieſe wird unter beſonderer Begünſtigung des Großherzogs von Weimar begangen und nährt den Traum von einer allgemeinen Burſchenſchaft, einem auf Tugend und Wiſſenſchaft begründeten Bunde zur Erhebung des wieder deutſch gewordenen Vaterlandes. Es verlautete, daß Kotzebue in höheren Aufträgen ſich in Deutſchland aufhalten ſollte und er mußte beim Großherzog um eine beſondere Erlaubniß bitten, nachdem über den Zweck ſeiner Sendung Nachrichten eingeholt waren. Kotzebue ſchrieb das verhängnißvolle „Literariſche Wochenblatt" und die gleichfalls verhängnißvollen Bülletins, worin er in confidentieller Weiſe über alles Neue, folgewichtig Scheinende im Bereich der Wiſſenſchaft nach Petersburg berichtete.

Kotzebue vertauſchte Weimar mit Manheim 1818. Mit verketzernder Böswilligkeit ſchilderte er als gefahrdrohende Erſcheinungen den Geiſt der Jugend, die ſich überhöbe *), den Geiſt der politiſchen Schriftſteller, die revolutionaire Saaten ausſtreuten. Ein für den kaiſerlich ruſſiſchen Hof beſtimmtes Bülletin kam in fremde Hände aus der des Abſchreibers, in welchem durch gefliſſentliche Verdrehungen die in der Schriftſtellerwelt vorherrſchenden Ideen verdächtigt wurden **). Die „Nemeſis" (Ludens Zeitſchrift)

*) Mit Genugthuung zeigte er Stourdza's damals erſchienene Schrift gegen die Univerſitäten an.

**) Krug ſagt: »Wir läugnen, daß Kotzebue das je in ſich gehabt und gefühlt, was man Ueberzeugung nennt.« Und Cramer S. 307: »Aus Kotzebue's Schriften kann man Zeugniſſe für Alles, für demokratiſche und despotiſche Anſichten, für die Menſchenrechte und für den härteſten Despotismus, für die chriſtliche Religion und für die entſchiedenſte Irreligioſität, für Geiſtesfreiheit und die ſtrengſte Feſſel des Geiſtesdruckes entlehnen.« Auch in den Berichten über Dinge, die er mit eigenen Augen geſehen, iſt es ihm um Wahrheit nicht zu thun. In ſeiner Schilderung: »das merkwürdigſte Jahr meines Lebens«, wird Sibirien als anmuthiger Aufenthalt beſchrieben und nach den »Erinnerungen an Rom und Neapel« iſt Rußland paradieſiſcher und ſüdlicher als Italien.

wollte den Verfaſſer ergreifen und durch Entſchleierung des Truggewebes ihn der Verachtung preisſtellen. Kotzebue hintertrieb es durch ein erwirktes Verbot, aber umſonſt, denn die Göttin „Iſis“ (Okens Zeitſchrift) brachte das Verhüllte zu Tage. Ein Jenenſer Student C. L. Sand, der in den Freiheitskriegen in den Reihen der Freiwilligen geſtanden und mit patriotiſcher Begeiſterung das Wartburgfeſt gefeiert hatte, ſah die Idealbilder, die ſeinen ſchwärmeriſchen Sinn umwebten, nach und nach zerrinnen. „Ich erkenne, ſchrieb er in ſein Tagebuch, mein Volk für das höchſte Eigenthum meines Ich's.“ Von Kotzebue's Bedeutſamkeit hatte er eine ſo große Vorſtellung, wie keiner vor und nach ihm. „Soll die Begeiſterung wieder auflohen im Lande, ſo muß der Verräther und Verführer der Jugend nieder.“ „Er ſteht gehüllt in den Mantel eines großen Dichterruhms als ein Abgott für die Hälfte Deutſchlands.“ Der blöde Wahn, durch einen „Opfertod“ ſein Vaterland zu retten, verhärtete den ſonſt weichen Jüngling dermaaßen, daß er mit ſchauderhaft kalter Ueberlegtheit nach Manheim reiſte, um an dem alten Manne in deſſen eigner Wohnung einen Meuchelmord zu begehen am 23. März 1819 *). Als Kotzebue fiel, fiel an demſelben Tage die letzte Mauer des durch Feuer verzehrten Schauſpielhauſes in Berlin, das eine Tragödie von ihm eingeweiht hatte **) Die Leiche ward aus dem Trauerhauſe nach dem Schauſpielhauſe geſchafft, bis in der Frühe eines Morgens in aller Stille die Beſtattung vor ſich ging. Derſelbe Kirchhof nahm zwei Monate ſpäter den Thäter mit abgetrenntem Haupte auf ***).

*) Carl Ludwig Sand dargeſtellt durch ſeine Tagebücher. Altenburg 1821.

**) Bei dem Wiederaufbau des Theaters in Berlin (jenes hatte nur 19 Jahre geſtanden), den Schinkel bewirkte, ſollte eine Mauer des eingeäſcherten benutzt werden, die noch haltbar ſchien. Sie ſtürzte aber zuſammen und ſieben Menſchen kamen um's Leben.

***) Kotzebue war ein zärtlicher Vater. Für ſeine Kinder ſchrieb er, vielleicht im Vorgefühl eines plötzlichen unvorhergeſehenen Todes, in eine Briefſtaſche ein Gedicht ein, in dem es heißt:

Auch wenn der Tod Vernichtung wäre,
So müßtet ihr durch keine Zähre
Des Freigelaſſ'nen Grab entweihn. —
— Suchi mich nicht in meinem Grabe —
Nein, mein Gedächtnißtempel ſei
Die Halle, wo ich ſorgenfrei
Mich oft mit euch gefreuet habe.

Kotzebue war dreimal verheirathet. Seine erſte Gemahlin eine geb. Kruſenſtern (wie ſeine dritte) war auch dramatiſche Schriftſtellerin und ihr „Hofmeiſter", nach dem Franzöſiſchen, wurde wie auf vielen Bühnen, ſo auch auf der Schuchiſchen gegeben.

In Kotzebue erblicken wir nichts Originales und doch etwas bis dahin durchaus Neues. Seine Erſcheinung iſt als eine traurige Nothwendigkeit anzuſehn und darf darum keinem ſtrengen Urtheil verfallen, eine Erſcheinung, die mit der Verbreitung der Leihbibliotheken, mit dem Ueberhandnehmen der Zeitſchriften und überhaupt mit dem unruhigen Hang nach dem Vorübergehenden in Uebereinſtimmung ſteht. Kotzebue iſt ein temporairer Dichter, wie nach ihm Raupach und jetzt die Birch-Pfeifer und es iſt nicht daran zu zweifeln, daß nach ihr und weiterhin fruchtbare Talente in viel geſchäftigem Eifer der Forderung des Repertoir nach Novitäten abhelfen werden. Wie es Romanſchriftſteller giebt, die allein durch die Leihbibliothen uns bekannt werden, ſo auch Dramatiker, die allein im Souffleurkaſten geleſen werden. Wohl uns, ſo lange unter dieſen einzelne Machthaber die willige Concurrentenzahl zurückſchrecken. Das Gelingen beſteht in der Kunſt, Alles zu erfaſſen und zuſammen zu faſſen, was auf der Bühne derzeit gefällt und Effekt macht, was die Gemüther gerade erfüllt, zu Begeiſterung und Abſcheu erregt, und in populariſirender Annäherung an den Alltagsgeſchmack das Bedeutſame in jeder Sphäre vorzuführen. Wenn Iffland in vielen Stücken mit Kotzebue derſelbe iſt, ſo doch im Ganzen ein ganz anderer. Einer Stammfolge gehört J. C. Krüger, Romanus, Weiße, Schröder, Jünger und Iffland an. Sie bewegen ſich in engem Kreiſe, in dem ſie heimiſch ſind, und ſobald ſie aus dem gewohnten Geleiſe kommen, ſchwanken ſie dermaaßen, daß man nicht weiß, was Ernſt und Scherz iſt. Kotzebue, Raupach und die Birch-Pfeifer wollen nirgend zu Hauſe ſeyn und unter einander verſchieden, haben ſie eine Tendenz, die Sympatien ihrer Zeit auszubeuten. Was die angeſtellten Theaterdichter für eine beſtimmte Bühne waren, die das Gegebene den Bedürfniſſen anpaßten, durch Prologe und Epiloge es zu einem Sonderintereſſe für die Schauenden und Spielenden machten, das wollen ſie für die Geſammtbühne ſeyn, nachdem mit den Zeit- und Flugblättern

die lokale Färbung meiſt abgewiſcht iſt. Eingeſtändlich oder durch die Wahl der Form es bekundend ſind ſie der Abdruck aller Dichter, der Ausdruck aller vorherrſchenden Neigungen und Stimmungen. Sie bilden das mit Kunſtinduſtrie bebaute Flachland der Bühnenwelt zwiſchen den hervorragenden Punkten, ſie ſind weniger Schriftſteller als Redacteure, denn ihr Schaffen iſt nur ein Einrichten und Verbreiten und ihr Erwerb iſt fremdes Verdienſt. Sie laſſen es an Fortſetzungen beliebter Stücke nicht fehlen und dehnen und verarbeiten das edle Metall bis es Silberſchaum und Rauſchgold wird. Wie Heyne in Raupach einen Lederhändler zu erkennen glaubte, ihn, der ſeine ledernen Waaren an die Berliner Hofbühne nicht im ganzen Stück, ſondern ellenweiſe verkaufte, ſo fand der Kaiſer Paul, daß Kotzebue wie ein Schuſter ausſähe; der Umſtand, daß ſich Leder recken läßt, und die Hans Sachſiſche Fruchtbarkeit iſt dem Vergleich günſtig.

Iffland, ſelbſt wenn er auf dem Kothurn ſtolzirte, blieb Iffland und bei der Beſchränkung des Schriftſtellerthums iſt ſeinen einförmigen Arbeiten Würdigkeit nicht abzuſprechen, mit dem Ernſt ſeiner Charaktere iſt es ernſt gemeint. Kotzebue'n iſt jede Maske gerecht und ſeine Leichtfertigkeit treibt nur mit denen ſeinen Spott, die er zum Weinen zwingt. Wenn wir am Ende des Schauſpiels in Thränen zerfließen, aber vergebens nach der Moral ſuchen, ſo ruft uns der ſchalkhafte Dichter zu: das iſt der Humor davon*)! Er ſteht über ſeinen Zuſchauern, wenn auch nicht über ſeiner Zeit. Der Kotzebueſchen Schnellmalerei, weil ſie durch Chablonen bewerkſtelligt wird, iſt jeder künſtleriſche Werth abzuſprechen. Die Halbdutzend-Stückchen mit dem Vormund, der dem pflegebefohlenen Mädchen den Hof macht, mit dem verſchmitzten Bedienten, der im Intereſſe ſeines jungen begünſtigten Herrn des Alten Plane kreuzt, ſind meiſt Fabrikarbeiten, von denen man ſagen kann, daß der Verfaſſer ſich ſelbſt ausſchreibt. Die Wertherſche Empfindſamkeitsperiode zog Lafontaine in ſeinen Romanen und Kotzebue in ſeinen Schau-

*) Scheint er ſich nicht ſelbſt einen Scherz gegen die Mutter zu erlauben, wenn er ihr ſchreibt, das Publikum verdanke neben manchem Genuß ihm „vielleicht auch manche Beſſerung des Herzens, denn ich war immer bemüht, die Tugend liebenswürdig zu ſchildern."

ſpielen ſo lange fort, als nur irgend möglich. Der Zufall ſpielte ihm hie und da einen Treffer in die Hand. Er findet eine Strick-nadel auf dem Wege und mit ihr ein wirkſames Schauſpiel, das in 54 Stunden geſchrieben iſt. Er ſetzt mit Glück das bekannteſte Luſtſpiel Schröders fort. In den „Verwandtſchaften" zeigt er, daß er durch die Umarbeitung den Preis vor dem Original Ifflands „Reiſe zur Stadt" zu erringen vermogte. Durch freie Ueberſetzungen ſetzte er mit allen Nationen die deutſche Bühne in immer lebhaftern Verkehr. Er verfaßte Tendenzſtücke und patriotiſche Feſtſpiele. Er lieferte Alles, was und wie es verlangt wurde; den bunten Szenenwechſel in den „Kreuzfahrern" entſchuldigte er dadurch, daß Iffland ein Ritterſpiel mit impoſanter Decorationsparade bei ihm beſtellte. Ihm war es gleich, Trauerſpiele im Geſchmack Törrings in polternder Proſa, im Geſchmack Schillers in pathetiſchen Jamben zu dichten. Die letzte Ausgabe ſeiner ſämmtlichen dramatiſchen Werke, 1827—1829, enthalten in 44 Bänden 211 Stücke *). Wie wenig Probehaltiges ſich auch in ſo vielen befinden mag, ſo iſt es doch gewiß, daß „die deuſchen Kleinſtädter" und manche Almanachsſtücke ſich erhalten werden, wenn die Raupachiana und Birch-Pfeiferiana längſt zu Grabe geläutet ſind.

Später als „die Jäger" und früher als „das Räuſchchen" zwei Stücke, die von echtem Schrot und Korn ihren Klang ſich bewahrten, erſchienen, nämlich im Jahr 1789, ein Schauſpiel und ein Luſtſpiel und machten Epoche. Kotzebue's Schauſpiel „Menſchenhaß und Reue" wurde unendlich häufiger gegeben als Ifflands „Jäger" deren Beifall überbieten zu wollen, als unmöglich galt, Kotzebue's Luſtſpiel „Die Indianer in England" unendlich häufiger gegeben als Bretzners „Räuſchchen", das jetzt noch Heiterkeit und Lachen erregt, während jene, nachdem ſie 30 Jahre entzückt haben, von den Bretern verſchwunden ſind. Die erſten Schauſpieler geizten um den Ruhm, in den beiden Kotzebueſchen Stücken aufzutreten und die an ſich dankbaren Rollen mit neuem

*) Nach einer Berechnung erſchienen von ihm 219 Stücke in 489 Akten und zwar 15 Trauerſpiele in 49 Akten, 60 Schauſpiele in 174, 73 Luſtſpiele in 153, 30 Poſſen, Schwänke und Faſtnachtsſpiele in 53, 11 Parodien, Travеſtien, und Satiren in 14, 13 Vor- und Nachſpiele in 13, 17 Singſpiele in 33 Akten.

Zauber zu bekleiden. Eulalia und Gurli waren Namen, an die weit über Europa hinaus ſich das lebhafteſte Intereſſe knüpfte. Manche Indianerin, die des Champfort, die in dem mehrfach bearbeiteten Drama „Incle und Yariko" glänzten auf der Szene, aber gegen Gurli traten ſie in ein beſcheidenes Düſter zurück. Das Naturkindliche von den beliebteſten Schauſpielerinnen (der Withöft in Manheim, der Unzelmann, nachmaligen Bethmann, in Berlin) vorgetragen, riß die ernſteſten Beſchauer zum Enthuſiasmus hin, wenn ſie unglücklich ſagt (etwa wie der Lord in „Fra Diavolo"): „Vater, Gurli wird die Zeit lang." Oder wenn ſie dem Alten die Vorſtellung macht: „Da nehm' ich bald die Katze und bald den Pagagei und küſſe ſie und drücke ſie an mein Herz und habe ſie ſo lieb. Wenn der Vater meint, daß es gut ſey, ſo will Gurli wohl heirathen. Aber warum muß es denn eben eine Mannsperſon ſeyn?" Oder wenn ſie bei Aufſetzung des Ehekontrakts den Verlobten fragt: „Hör' doch, bekommen wir denn auch Kinder? Da wird Gurli viel lachen müſſen, Gurli hat noch nie Kinder gehabt" *). Als der Verfaſſer im Febr. 1789 das Stück zuerſt auf dem Liebhabertheater in Reval geben ließ und er ſelbſt den Maſter Staff darſtellte, ließ er ſich wohl den ungeheuren Erfolg nicht träumen, den das Hypernaive (ſind wir heut zu Tage klüger, oder die Schauſpielerinnen ungeſchickter?) auf allen Bühnen errang. Leichter konnte er ſich des allgemeinſten Beifalls für verſichert halten bei „Menſchenhaß und Reue" **), einer Compoſition, in der er die beiden Hauptrollen in die Hände der beiden erſten Schauſpieler ſichtlich niederlegte. Meinau und Eulalia wurden in Berlin von Fleck und der oben genannten Unzelmann, in Hamburg von Schröder und ſeiner Gattin gegeben. Soviel Thränen ſind noch nie geopfert, als dem Schmerz der bußfertigen Eulalia und obgleich dieſer Schmerz nun 60 Jahre währt, bewegt er noch zu rührender Theilnahme, denn die letzte Darſtellung in Königsberg 1851 verſammelte eine Zahl älterer

*) Gurli in Recenſionen eine Seltenheit genannt, ſoll es ſchon damals auf der Bühne nicht geweſen und bereits in einem Luſtſpiel von Vulpius „Die Glücksprobe" vorgekommen ſeyn.

**) Als er das Stück ſchrieb, war er krankhaft aufgeregt und es entſtand, ſo ſagt er: „wie der Sage nach die kranke Muſchel eine Perle anſetzt. Nie iſt mir wieder eine ſolche Fülle von Gedanken und Bildern zugeſtrömt."

Comödiengänger, die naſſes Blickes mitfühlten, als der Menſchenhaß als ſchwarzer Mann der Reue im Wittwenſchleier gegenüberſtand, wiewohl die Hauptrollen nur mittelmäßig beſetzt waren. Kotzebue ließ als Fortſetzung „Die edle Lüge" folgen. Der Schauſpieler Ziegler ſchrieb ſchon 1789: „Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung", ſpäter Soden „Menſchenhaß und Reue. Zweiter Theil", Moſengeil 1809 die letzte Fortſetzung: „Die Wiederkehr." Das Stück, das Kotzebue's Ruhm begründete, war dasjenige, das er in einer neuen Bearbeitung drucken ließ, da er in den letzten Jahren über Abnahme der Imagination klagte, aber der Meinung war, daß das Alter an Geſchmack gewönne, was ihm an Phantaſie abginge.

Um eine Stimme der Zeit zu vernehmen, ſo möge hier ſtehn, was der Theaterdichter Schink*) 1790 über den Eindruck niederſchreibt, den „Menſchenhaß und Reue" bei den Zuſchauern damals zurückließ.

„Ich ſah in Berlin die funfzehnte Vorſtellung dieſes Stückes und das Publikum nahm Theil, als wär es die erſte geweſen. Ich habe hier (in Hamburg) bereits die ſiebzehnte Vorſtellung davon erlebt**) und noch immer ſind Parterre und Logen voll; tiefe Empfindung herrſcht auf allen Geſichtern und ſelbſt männliche Augenwimpern glänzen von theilnehmenden Thränen. Es iſt ein intereſſanter Anblick, dieſen Eindruck bei jeder neuen Vorſtellung dieſes Schauſpiels, ſelbſt bei den verſchiedenen Menſchenklaſſen, wiederholt zu ſehn. Beweis genug, daß es dieſem Schauſpiel nicht an wahren und großen Schönheiten fehlen müſſe." „Die Kritik habe noch ſoviel gegen das Wie und Warum dieſer Situationen, ſie ſchüttle ihr Haupt noch ſo bedächtlich gegen die Moralität derſelben, ſie reißen hin, wir mögen wollen oder nicht; preſſen unſere Thränen aus — ſo ſchlägt der Ton der Natur, der

*) Derſelbe hatte keinen Grund Lobredner zu ſeyn, da auch er in dem „Bahrdt mit der eiſernen Stirn" eine Rolle ſpielte und zwar, weil er ein ſatiriſches Marionettenſpiel geſchrieben hatte, als „Marionetten-Principal." Das Folgende in Schinks „Dramaturgiſche Monate." Hamburg 1790. S. 58.

**) Die Angabe, daß Raupach's „Schleichhändler" in 16 Jahren an 150 Mal in Berlin geſpielt ſeyen, iſt wohl eine Uebertreibung, reicht aber nicht an die Zahl der Vorſtellungen des Kotzebueſchen Stücks hinan, das in Hamburg zwiſchen 17. Juli 1789 und 6. Oct. 1790 ſchon 17 Mal gegeben wurde.

im Ganzen herrscht, so unvermeidlich an unser Herz, daß wir Kritik, Kritik sein lassen und bloß empfinden."

Wenn Kotzebue's „Indianer in England" in Danzig 1790 aufgeführt wurden, so wahrscheinlich „Menschenhaß und Reue" das Jahr vorher, da bereits 1789 die Fortsetzung „Eulalia Meinau" auf die Szene kam.

Auch Ifflands Hauptwerk, durch das er eine neue Klasse von Schauspielen „Familiengemälde" einsetzte, verdient eine weitere Erörterung. „Die Jäger", die schon 1787 in Berlin und in Königsberg auf die Bühne kamen, setzte der Verfasser im „Vaterhaus" fort und Steinberg, der Sohn der Karoline Schuch in dem Familiengemälde: „Die Hand des Rächers" 1795. Kein Stück sprach mehr zum unverdorbenen Herzen (denn die süßthuige Sündhaftigkeit fand an dem ehrbare Moral predigenden Iffland keinen Hehler) *) und einige Schauspieler spielten sich bei der sich aufdringenden Wahrheit in die Rollen des Oberförsters und der Oberförsterin so ein, daß man nicht den Darsteller von dem dargestellten Charakter unterschied. Iffland, dessen erste Arbeit, ein Ritterstück, in einem Jahr mit Schillers „Räubern" über die Szene in Manheim 1782 ging, gewann das rechte Terrain in dem Schauspiel „Verbrechen aus Ehrsucht" **). Manche Stücke, die höheren socialen Verhältnisse schildernd, wie „Elise von Valberg", wurden mit getheiltem Beifall aufgenommen (bei dem letzten entdeckte man namentlich im Herrn von Külen eine kühle Abschrift von Lessings Marinelli) bis er in den Jägern ein Charakterbild vorführte von solcher Vollendung, daß es von den wirksamsten Stücken seiner späteren Erfindung nicht erreicht werden konnte, welche gewöhnlich ein peinliches Gefühl zurücklassen.

Bei Gelegenheit der Beurtheilung einer Vorstellung in Hamburg, in der Schröder als der Oberförster Warberger und Ma-

*) Das „Dramaturgische Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königl. Schauspiele in Berlin." 1816. 4to. III. S. 94. erinnert an manche wahre Anekdote, daß Ifflands „Spieler„ „wirklich Gutes gewirkt" habe.

**) Bei dem Schauspiel handelt es sich um 5000 Thlr., die ein fein erzogener Jüngling aus der vom Vater verwalteten Kasse stiehlt. Das Thema ist mehrmals bearbeitet, wie von Kotzebue im „Schreibepult, oder Gefahren der Jugend" und von Steinberg in der „Hand des Rächers."

dame Stark als Oberförsterin auftrat, spricht sich Schink folgender Maaßen aus*):

„Hier sind wir in einer Welt, die wir alle kennen, hier wird eine Wahrheit entfaltet, in der wir alle zu Hause sind, die geradezu aus dem Kreise unserer Erfahrung genommen ist, in dem wir uns selbst wiederfinden. Die Menschen darin sind ganz eigentlich unsere Brüder, Freunde und Verwandten, wir schmiegen uns also auch um so inniger an ihre Schicksale, Leiden und Freuden. Es ist uns, als ob wir zu der Familie gehörten, die vorgestellt wird, es ist, als träfe uns selbst, was sie trifft, und so weinen und freuen wir uns über ihre Leiden und Freuden, als ob es unsre eigenen wären. Ist nun vollends Alles so wahr und so treu, Alles so unmittelbar aus der Natur unsres Lebens und Webens genommen, wie in diesen Jägern: was Wunder, wenn vom Rhein bis zur Elbe, von der Spree bis zur Donau und von der Newa bis zum Belt eine Thräne der Rührung den Leiden der Warbergerschen Familie fließt und eine Stimme des Beifalls dieser schönen Iffländischen Schöpfung ertönt." „Welch eine Fülle von Rührung und süßwehmüthiger Empfindung! Wenn sie so in fröhlicher Eintracht an der Familientafel sitzen, die gute alte Oberförsterin gleich der geschäftigen Martha ängstlich hin- und herläuft, daß ja ihren Gästen nichts abgeht; der ehrliche Schulze sie durch ein Kompliment über ihre Kochgeschicklichkeit beruhigt, der steife Amtmann und die alte Jungfer Kordula Langeweile affektiren, der wackere Warberger, warm von dem edlen Gewächs der Rheinhügel und der guten Sache, für die er spricht, dem kalten fühllosen Amtmann frei und offen unter die Augen tritt, ihm seine eigene Schande mit lebendigen Farben vors Angesicht malt und ohne Furcht, fest überzeugt, daß er recht gethan hat; befreit von der Gegenwart des Elenden, in dem Schooß seiner Familie sein Glas um so fröhlicher ausleert und sein: Am Rhein, am Rhein — — hohen Muths anstimmt, wer fühlt da nicht inniger den Werth der Menschheit?"

Wenn die alten Stücke massenweis zurückgelegt wurden, so erhielten sich noch einige der ältesten und zu diesen alten, kann man sagen, kam in dieser Zeit ein neues hinzu.

*) Dramaturgische Monate. S. 223.

Brandes klagte mehrere Jahre vor seinem Tode, daß seine dramatischen Arbeiten von keinem Theater mehr angenommen würden und Stephani verdankte das Vergnügen, seinen Namen noch ferner auf dem Comödienzettel zu sehn, nur dem Umstande, daß er sich zur Abfassung von Operntexten verstand. Eine gerechtere Folgezeit stellte so das Verhältniß zwischen Lessing, der sich fortdauernd in Ansehn erhielt, und seinen Nachahmern fest, die wider Verdienst vorgezogen wurden. Unter den alten Stücken, die neben den neuen gegeben wurden, sind drei kleine Lustspiele nambaft zu machen. Der früher genannte „Herzog Michel" von Joh. Christian Krüger, zuerst 1750 dargestellt, wurde jetzt noch — aber von Kindern gespielt. Nicht ungewöhnlich war es, daß man den veralteten naiven Stücken dadurch aufzuhelfen suchte, daß man sie gleichsam in Miniaturzeichnung dem Publikum vorführte. Und es nahm sich wohl passender aus, wenn ein Knabe Kühe, Landgut, Grafschaft und Herzogthum aus seiner Hand mit der Nachtigall entschlüpfen ließ, als wenn ein Meister wie Ekhof den Herzog Michel gab. Ein zweites Lustspiel ist „Der Bauer und der Jurist" von Joseph Rautenstrauch aus Wien, der 1842 in hoher militärischer Stellung sein Greisenalter in Warschau beschloß, wo er Theil an der Direction des deutschen Theaters hatte. Der Charakter des Landmädchens Rosine in seiner treuherzigen geraden Einfalt (der Margarethe in Ifflands „Hagestolzen" zu vergleichen) war stets eine Lieblingsrolle der jugendlichen Schauspielerinnen, seitdem das Stück 1774 erschien. Zwischen den Jahren 1776—1782 wurde daher dasselbe in Berlin 45 Mal aufgeführt und noch bis 1839 war es nicht vom Repertoir verschwunden, obgleich schon 1798 von Hamburg aus, als der später zu nennende Grüner den Pachter Rost gab, geschrieben wurde: „Das alte bekannte Stück, welches noch immer mit Vergnügen gesehn wird." Merkwürdiger ist das dritte Lustspiel als das älteste, das damals auf die deutsche Bühne gebracht wurde und das, indem man es durch mannichfache Umformung dem Zeitgeschmack annäherte, noch jetzt mit Beifall aufgenommen wird. — Hans Sachs, wenn er nicht nach einem Volksschwank das Fastnachtsspiel „Der fahrende Schüler mit dem Teufelspannen" (Teufelsbannen) 1551 schrieb, ist der Erfinder des Singspiels „Der reisende Student oder das Donnerwetter"; selbst die

neueste Umarbeitung läßt nicht das Original verkennen, ob auch der Name Hans Sachs längst verschollen ist. Das Stück, das als „Bettelstudent" in dieser Zeit auf die Bühne kam, soll aus einer Sammlung von Geschichten „für lustige Leute" genommen seyn. Wahrscheinlicher ist es aber, daß das Fastnachtsspiel seit dem 16. Jahrhundert Eigenthum der Volksbühne war und, wie dies das gemeinsame Schicksal der dramatischen Sujets ist, schon hier mancherlei Umbildungen erfuhr. Frühe verbreiteten sich die Hans Sachsischen Reimgedichte im Oestreichischen. In Wien waren seine Fastnachtsspiele beliebt und daneben wurden auch seine größeren Stücke, wie das „von den sechs Kempfern" 1568 aufgeführt. Der Schulmeister eines Klosters Wolfgang Schmelzle wurde der östreichische Hans Sachs genannt, weil er bei seinem seit 1540 dargestellten deutschen Schulcomödien wahrscheinlich den nürnbergischen Meistersänger zu Rathe zog *). Im Oestreichischen wurde aus Hans Sachsens fahrendem Schüler, weil er auf der Reise bei den Bauern einspricht und Wohlthaten begehrt, ein Bettelstudent, anderswo aber, weil er das Teufelsbannen mit dem Schwert verrichtet, ein zaubernder Soldat. Aus den vier Personen, die das Stück ursprünglich zählt, werden immer mehr und der Student tritt neben dem Soldaten auf, welcher letztere ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus geworden ist. Die Einführung des Lustspiels auf die größeren Bühnen scheint das Verdienst des 1810 verstorbenen Komikers Joseph Weidmann und seines Bruders des Schauspieldichters Paul Weidmann gewesen zu seyn **). Jener hatte zu Prehausers Bühne gehört und von ihm gelernt; er zeichnete sich in den Bernardoniaden aus und machte, da er nach vieljähriger Abwesenheit von Wien dorthin 1773 zurückkehrte, mit dem „Bettelstudenten" viel Glück. In Hamburg war „der zaubernde Student" ***) schon

*) Debrient I. S. 119 und 127.

**) Ueber ihn Wiener Hof-Theater-Taschenbuch 1811. Jahrg. VIII. S. 128.

***) Nachdem von Schwan „Der Soldat als Zauberer" Manheim 1772 herausgegeben war, erschien in Paul Weidmanns sämmtl. Werken (Teutsche Original-Schausp.) Wien 1775. das Lustspiel: „Der Bettelstudent", das nach Kehrein unter seinen Stücken sich am meisten auszeichnet. Umgekehrt wie sonst wird hier nicht der Dichter dem Comödianten den Stoff geliefert haben, sondern der Comödiant dem Dichter. Vgl. Meyer Schröder I. S. 50. Das in Hamburg 1770 gegebene Lustspiel „Der Zauberer" ist wohl dasselbe Stück.

1744 bekannt. Als E. F. Albrecht das Luſtſpiel als „Der Teufel ein Hydraulicus" neu bearbeitete, verſah er es mit Geſangſtücken, die von Ludw. Schneider wieder mit andern vertauſcht wurden *).

Vor oder um 1782 wurde von der Schuchiſchen Geſellſchaft „Der Juriſt und der Bauer" dargeſtellt, denn Dem. Lüttichau ſpielte die Roſine, die in dem genannten Jahre als Madam Einer auftritt. — In Danzig kam 1789 zuerſt „der Bettelſtudent oder das Donnerwetter" auf die Szene, damals gab Grüner die Hauptrolle des Wilhelm Mauſer, 1800 als „Der Teufel ein Hydraulicus oder das Donnerwetter," Jean Bachmann war damals Wilhelm Mauſer**). — „Herzog Michel" wurde 1801 von den drei Kindern Schirmer gegeben.

Wenn es auch nicht im Weſen der Kunſt liegt, daß ſie Anfangs ihren Kräften gemäß ſich an leichte und einfache Aufgaben wagt, um allmählig zu den ſchwierigern und großen überzugehn, ſo giebt uns die Oper des 18. Jahrhunderts, wie wir ſie auf der Bühne ſehn, ein Beiſpiel des regelmäßigen Bildungsgangs. Von den ſchlicht gemüthlich Weiße-Hillerſchen Singſpielen ſteigt ſie durch die Dittersdorffſchen Kompoſitionen zu der Größe Mozarts empor. Das Grandioſe der Kirchenmuſik entzog ſich lange der ſceniſchen Kunſt der deutſchen Sänger. Man begnügte ſich in den Singſpielen mit Arien, Couplets und Duetten, die kaum die Handlung erklärend begleiteten, ſondern vielmehr anmuthige Zwiſchenſätze bildeten. Der Verfaſſer nahm auf den Komponiſten nur in ſoweit Rückſicht, als er ihm Gelegenheit bot, in den Geſängen eine intereſſante Mannichfaltigkeit zu entwickeln.

Dreißig Jahre, bevor die Ackermann- nachmals Schröderſche Geſellſchaft ihr würdevolles Theater in Hamburg aufſchlug, war hier die zwiſchen 1678 –1728 mit Aufwand und Glanz gepflegte Oper eingegangen. Bald verloſch ſie überall in Deutſchland.

*) In Wien lieferte 1803 Werner eine Compoſition, mit der längere Zeit „Der reiſende Student oder das Donnerwetter" überall dargeſtellt wurde, bis ihn Schneider 1838 in ein „muſikaliſches Quodlibet" verwandelte." Vgl. Beilage zu dieſer Abtheilung.

**) 1803 in Königsberg „Der reiſende Student. Muſik von Winter," ſoll heißen: von Werner. Weiß ſpielte den Wilhelm Mauſer.

Gottſched hob es als ehrenvoll für die Deutſchen hervor, daß ſie vor allen Nationen ihr entſagt hätten. Das deutſche Theater entſagte ihr eigentlich bis zu dieſer Zeit, denn einmal konnten die auf den Bühnen ſeitdem beliebten deutſchen und franzöſiſchen Operetten kaum auf den Namen: „Oper" Anſpruch machen — Hiller ſelbſt gab auf ſie ſo wenig, daß er nicht die eignen ſehn mogte — und dann waren die deutſchen Muſiker erſten Ranges Händel, Haſſe (der noch in der alten Hamburgiſchen Oper mitgewirkt hatte) und Gluck nirgend weniger angeſehn als in ihrem Vaterlande und ihr Streben, in ernſten Opern klaſſiſche Kunſtwerke aufzuſtellen, fand verdiente Bewunderung nur in Italien, Frankreich und England. Dieſe drei Männer gingen von dem Gedanken aus, daß die Kraft der dichteriſchen Rede durch die muſikaliſche Geſtaltung gehoben werden ſollte. Der ſtimmberechtigte Verfaſſer eines Werkchens: „Die Oper in Deutſchland" ſagt *): „Die Muſik (um 1750) ſollte eine Sprache ſeyn. Der Geſang wurde dem Recitativ geopfert, das Ohr ging leer aus und Wahrheit allein war das Princip, dem man huldigte. Zum Glück war der Begründer dieſes Syſtems Gluck, ein Genie, das auch den herzergreifenden Ausdruck fand." Als Gluck 1768 ſeine „Alceſte" dem Großherzog von Toskana widmete, bezeichnet er als die wahre Aufgabe der Muſik „der Poeſie zum Behufe des Ausdrucks der Worte zu dienen", „ſie müſſe daſſelbe leiſten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut, die Figuren zu beleben, ohne deren Umriſſe zu verunſtalten." Gluck „bildete das bis auf den heutigen Tag beſtehende dramatiſche Recitativ, den rythmiſch-deklamatoriſchen Muſikſtyl vollkommen aus und erfand das Ideal des Opernbaues **)".

Wie die Antike mehr ein ſchönes Aeußeres als ein Inneres giebt und unſere Phantaſie nicht vollſtändig befriedigt, ſo laſſen auch Glucks Werke diejenigen meiſt kalt, die nicht Kenner ſind. „Orpheus und Enrydice" 1741 in Berlin gegeben, fand bei der zweiten Vorſtellung nur einen kleinen Zuhörerkreis.

Nicht allein „interpretiren, die Muſik muß Gefühle erwecken

*) Cornet (dramatiſcher Sänger und Opern-Regiſſeur). Die Oper in Deutſchland und das Theater der Neuzeit. Hamburg, 1849. S. 7.

**) Cornet S. 14.

und ſelbſtändig ſchaffen können. So kam uns denn zu rechter Zeit und der Kunſt zum Heil Haydn's und Mozart's Geiſt von oben herab und erfüllte auch dieſe Bedingung, welche die Poeſie der Töne an den menſchlichen Geiſt zu machen befugt war *)."

Das Ohr der Opernfreunde war durch die leicht faßlichen, angenehmen Melodien von Hiller zu ſehr verwöhnt, als daß es ſich nicht hätte einen Zwang anthun müſſen, das Schöne der kunſtvollen Tongebilde zu verſtehn und zu empfinden. Das Verſtändniß bereitete mit glücklichem Erfolge die neue komiſche Oper vor, die von Wien herüber kommend eine edlere Kunſt verbreitete, als vordem die Stegreifpoſſen deren Heimat gleichfalls Weimar war. Die Hillerſchen Stücke wurden, wenn auch vorläufig nicht verdrängt, ſo überſtralt und nicht mehr als unübertreffbar geprieſen.

Karl Ditters von Dittersdorf verband mit Friſche der Auffaſſung Gediegenheit der Form, mit Klarheit des Gefühls Reichthum der Erfindung. Er lebte zwiſchen 1739—1799. Sein Vater war in Danzig geboren, woher er als Hof- und Theaterflicker nach Wien kam und ſein Sohn ſtarb in Frauenburg als Domherr. Karl Ditters zeichnete ſich frühe als Violinſpieler aus. Pergoleſi's Serva Padrona gewann ihn für die theatraliſche Compoſition. Mit Gluck befand er ſich in Italien. In Berlin, wohin er berufen wurde, ſeinen „Doctor und Apotheker" zu dirigiren, gewann er Reichardt's Freundſchaft. Wie Jeſtern in Königsberg, lag Dittersdorfen die Kunſt und die Jagd gleich ſehr am Herzen. Bei der Kapelle verſchiedener vornehmer Herren in frühern Jahren angeſtellt, verdankte er ſpäter ſeiner Liebe zur Jagd, der er ſeine Geſundheit geopfert, eine Forſtmeiſterſtelle in Schleſien. Der ſiebenjährige Krieg brachte ihn um ſie. Er litt Noth, obgleich in den Adel erhoben und mit dem Ordensband geſchmückt; körperſchwach und geiſtesmüde ſuchte er eine Freiſtatt in Böhmen auf, um ſein Leben zu beſchließen. Als er ſeine letzten Compoſitionen veröffentlichte, richtete er ein Wort an die Freunde ſeiner Muſik, in dem es heißt: „Es iſt anzunehmen, daß ich einer halben Million Menſchen Vergnügen gemacht habe, wenn nun jeder dieſer Menſchen einen einzigen Groſchen mir oder

*) Cornet S. 7.

beſſer zu ſagen, meiner Familie (denn mir nützt es nicht mehr) zuwürfe, welch eine Unterſtützung für eine troſtloſe Familie eines Mannes, der ſein Talent nicht vergraben hat!" *).

Nach dem L'Apotecaire de Murcie verfaßte Stephanie den „Doctor und Apotheker", der nach mehreren beifällig aufgenommenen Singſpielen 1786 Bahn brach mit den größeren Enſembles und Finales, die Dittersdorf als der erſte nach dem Muſter der Italiener ſetzte. „Welch ein Reichthum komiſcher, ſcharf ſchneidender Charaktere. Wer fühlt nicht die Perſiflage der lächerlichen Gravität in der Arie: Galenus und Hippokrates — Ein Doctor iſt bei meiner Ehr der größte Mann im Staat! Wie der gravitätiſche Geſang durch die Triolen und barocke Beweglichkeit der Violen lächerlich gemacht wird." Als Friedrich Wilhelm II. in Breslau dem Componiſten über die hübſche launige Muſik zum Apotheker" Lobſprüche machte und mit Verwunderung vernahm, daß ſie „ſein erſter Verſuch in dieſem Genre" ſey, rief er: „Aber wo nehmen Sie alle dieſe neuen Gedanken?" **) was an das: dove mai avete piglato tante coglionerie? erinnert. Schon gegen das Ende ſeines Lebens ſetzte Dittersdorf den „Hieronymus Knicker", der nach jenem Stück den größten Beifall erntete. Hier war ihm das Textbuch von Eberl geliefert, deſſen Erfindung auch andern Dittersdorfſchen Opern zu Grunde lag.

In Hamburg wurden die Dittersdorfſchen Opern zwiſchen 1787—1792, in Danzig und Königsberg zwiſchen 1789 und 1798 zuerſt gegeben, nämlich „Doctor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „Hocus Pocus", „Das rothe Käppchen", „Die Liebe im Narrenhauſe" ***).

*) Die ſeinem Sohn dictirte „Lebensbeſchreibung" gab Karl Spazier, Leipzig 1801, heraus. Der 1850 verſtorbene Domherr v. Dittersdorf hat in der Vorrede ſeiner in Breslau 1835 erſchienenen Doctor-Diſſertation mehreres, das Leben ſeines Vaters Bezügliche aufgezeichnet.

**) Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler des 18. und 19. Jahrh. I. S. 124.

***) „Aberglaube aus Betrug", kam hier wahrſcheinlich nicht auf die Bühne Die königsberger Oper unter der Direction von Woltersdorff brachte in Berlin auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater und ſogar im königlichen Opernhauſe den „Doctor und Apotheker" und den „Hieronymus Knicker" zur Darſtellung. Das Bemühen, die Opern im Coſtüm und in der Vortragsweiſe ſo zu geben

Wien, lange ein Sammelplatz ausgezeichneter muſikaliſcher Kräfte, erſcheint um die Zeit als Großmacht der Oper in majeſtätiſcher Herrlichkeit und beherrſcht alle Bühnen, die bei dem durch ſie bereits erfahrnen Umſchwung alles Heil von dort erwarten.

Um den erſten Preis ſtritten drei Componiſten; ein Spanier, ein Italiener und ein Deutſcher, nämlich Vincenz Martin, Anton Salieri und Mozart. Die Stimme in Wien fiel damals, als Mozart noch lebte und Großes durch Größeres überbot, nicht entſchieden zu ſeinen Gunſten aus, aber die andern Theater Deutſchlands gaben durch häufigere Wiederholungen ſeiner Meiſterwerke ihm den Vorzug und jetzt iſt Martin ganz und Salieri beinahe vergeſſen, während Mozarts Andenken als der Polarſtern unwandelbar ſtralt. Bei dem italieniſchen Theater in Wien pflegte ein italieniſcher Dichter angeſtellt zu ſeyn; ein ſolcher war nach Metaſtaſio der ſchreibfertige Lorenzo da Ponte. In 63 Tagen fertigte er drei Libretti und an allen drei zugleich arbeitend, ſagte er, daß er des Morgens an Petrark denke und für Martin den „Baum der Diana", des Abends an Taſſo und für Salieri den „Tarare" (nach Beaumarchais) und des Nachts an Dante und für Mozart den „Don Juan" abfaſſe. Schroff begegneten ſich die drei Componiſten in ihren Anſichten, wenn auch Salieri, ſchon in jugendlichem Alter nach Deutſchland gekommen, nach deutſchen Grundſätzen verfuhr und Mozart den Martin (den Roſſini ſeiner Zeit, in Rouladentändelei bewundert) nachahmte in der Arie der Conſtanze und der der Königin der Nacht, um den Vergötterern jenes Meiſters ein Genüge zu thun *). Von Martin gingen über verſchiedene Bühnen „Der Baum der Diana" **) und „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Salieri „Axur, König von Ormus" und „Das Käſtchen mit der Chiffer" ***).

wie ſie urſprünglich gegeben ſeyn mogten, wurde mit dem glücklichſten Erfolg gekrönt. Die Claudia in der erſten ſang die gefeierte jugendliche Eugenia Fiſcher.

*) Zugleich um ſeiner Schwägerin Weber-Hofer einen Beifallſturm zu bereiten. Mozart hatte im Sinne, ſpäter dieſe Muſikſtücke zu ändern." Cornet Seite 21.

**) Ueberſetzt von Reeſe. Die Oper war Schröders Lieblingsſtück und nur dem deutſchen Texte ſchrieb er die Schuld zu, daß die Muſik nicht ſo gefiel, wie ſie ſeiner Meinung nach zu gefallen verdiente. Meyer Schröder II. I. 37.

***) In Danzig wurde unter ſeinem Namen noch 1788 „Das Narren-

Die Schuchiſche Bühne blieb in der Darſtellung nicht zurück; mit Vorliebe aber wandte ſie ſich den Mozartſchen Compoſitionen zu.

Anton Mozart in Salzburg war Landſchaftsmaler, der ſich an einem in Berlin befindlichen Alterthumsſtück, dem Pommerſchen Kunſtſchrank vom Jahre 1616, verewigte, ein Abkömmling war eben daſelbſt fürſtlich biſchöflicher Kapellmeiſter, deſſen Sohn Wolfgang Amadeus das Land der Vorfahren verließ und, nachdem er in Italien, Frankreich und England angeſtaunt war, ſeine Anſtellung in Salzburg mit einer in Wien vertauſchte, denn hier fand er die rechte Arena für ſeine künſtleriſchen Anſtrengungen. Ein ihm vom Könige von Preußen gemachtes vortheilhaftes Anerbieten verneinte er mit der Frage: „Soll ich meinen guten Kaiſer ganz verlaſſen?“ obwohl dieſer ſeinen Nebenbuhlern mehr Beifall ſchenkte, obwohl Mozart bei dem geringen Ertrag, den ihm Wien für ſeine Opern brachte, es verſchwur, ferner für die Kaiſerſtadt zu ſchreiben. Den Werth ſeiner Opern erkannte man in Hamburg, wo man ſie „den Thron behaupten“ ſah. Hier erkannte man, wie er den ſpröden Stoff des Textes mit poetiſchem Geiſt durchdrang und das Abgeſtorbene wieder zum Leben weckte und neu erſchuf. Wenn man ihm das nachrühmte, was Gluck als das Höchſte erkannte, „ſeine Modulationen ſtimmen vollkommen mit den Regeln einer richtigen Declamation überein“, ſo hob man doch bei ihm den Dichter hervor, denn Gluck war „ein Künſtler durch Verſtand, Mozart Künſtler durch Gemüth.“ Man hatte auf der deutſchen Bühne längſt Beaumarchais leibhaftig im „Clavigo“ geſehn, man kannte ſeine Luſtſpiele den „Barbier von Sevilla“ und „Die Hochzeit des Figaro“, man hatte ſich jenes mit der Muſik von Paiſiello vortragen laſſen, aber erſt in Mozarts Oper, dem traurigen Libretto zum Trotz, fühlte man ſich durch die Erfindung wohlthätig erregt, denn es iſt „der ſchneidende Witz zum gemüthlichen Humor, die Lüſternheit zur Sehnſucht“ geworden. Wiederholt machte man ihm nur den Vorwurf, daß er nicht Dichtungen wählte, die ſeiner Kunſt ebenbürtig wären, und daß dem Zuhörer der Unwerth der gewählten verſtimmen

Hospital oder Schule der Eiferſüchtigen“ gegeben. Axur, von Schmieder überſetzt, hieß Anfangs auf den deutſchen Theatern Tarare.

müßte. „Seine Compoſitionen ſind gleichſam ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende. Alles daran funkelt und ſtimmert von den ſchönſten Sternen mancher Art, die unter ſich wieder alle Arten von Formen und Figuren bilden, und woran man ſich nicht ſatt ſehen würde, wenn einen nicht die kalte Luft wegtriebe.“ „Wer ſich den Text einer Arie als einen Faden, woran eine Schnur der rarſten Perlen und Edelſteine, denken mag, der gehe hin und höre Mozarts Singmuſik — er läßt einen ungezählten Wuſt von ſchlechten Verſen ohne Gram abſingen und konnte die ſchönſten Farben daran verſchwenden, die Natur und Kunſt darreichen mag.“ Dittersdorf machte ihm gleichfalls Verſchwendung zum Vorwurfe und erklärte ſich in einem Geſpräch mit dem König von Preußen dahin: „Er iſt unſtreitig eines der größten Originalgenies. Ich wünſchte, er wäre nicht ſo verſchwenderiſch. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen, denn kaum will man einem ſchönen Gedanken nachſinnen, ſo ſteht ſchon wieder ein anderer herrlicherer da, der den vorigen verdrängt und ſo geht es immer in einem fort, ſo daß man am Ende keine dieſer Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.“

Alſo wurde 1790 und 1796 geurtheilt.

Auf den Wunſch Joſephs II. ſetzte er 1782 die von Bretzner verfaßte und bereits von André componirte Oper „Belmonte und Conſtanze“ in Muſik, denn er wollte, nachdem Mozart den Idomeneo hatte aufführen laſſen, daß die deutſche Sprache zur Geltung käme. Mozarten berührte es angenehm, im Namen der Oper den ſeiner nachmaligen Gattin zu finden, aber er hielt es für nothwendig, den Text umarbeiten und den Charakter des Osmin weiter ausführen zu laſſen, der ohne Bedeutung war. Als Mozart nach Berlin kam, führte ihn ſein erſter Weg nach dem Theater, denn ſeine Oper war angezeigt. Er wollte unerkannt bleiben, konnte aber nicht umhin, bei einem Verſehn mit einem „Verflucht!“ das Orcheſter zurechtzuweiſen, wodurch nicht allein die Muſiker, ſondern auch die Sänger in Schrecken geriethen, denn Mad. Baranius, das Blondchen, wollte aus Scheu vor dem Componiſten nicht wieder auftreten, bis dieſer durch ſchmeichelhafte Anerkennung des Einzelnen ihr wieder Muth einflößte *). Mozart hielt es für angemeſſen zu

*) Gallerie I. S. 299.

den italieniſchen Texten zurückzukehren und komponirte 1785 Le nozze di Figaro und 1787 Il Don Giovanni. Ueber die Kälte der Wiener aufgebracht, ſagte er: „Die Böhmen verſtehen mich, darum will ich für ſie eine Oper ſchreiben.“ Er ſiedelte ſich nach Prag über und hier, bei den Eltern der Sängerin Duſſek wohnend, ſchrieb er die Oper aller Opern. Am 4. Nov. 1787 wurde in Prag zuerſt der „Don Juan“ aufgeführt*) und ſein 50jähriges Jubelfeſt in Berlin und München 1837 feierlich begangen. In Prag ſetzte er auch Cosi fan tutte 1790 und Clemenza di Tito 1791, die letztere, als der Kaiſer Leopold zur Krönung nach Prag kommen ſollte. Der Direktor des Vorſtadttheaters in Wien Schikaneder hatte in ſeiner Truppe einen jungen Mann, der vorher Student in Halle geweſen und nachher Profeſſor in Dublin wurde, Namens Gieſeke. Dieſer verfaßte ein Opernbuch, das aus allerlei Stoffen gemiſcht für ein gemiſchtes Publikum berechnet war: „Die Zauberflöte.“ Schikaneder wandte ſich an Mozart und verlangte von ihm eine volksthümliche Muſik. Der Componiſt ging darauf ein, den ſchon ſein Vater gemahnt hatte, populär zu ſchreiben. Der Eindruck, den die Darſtellung machte, überſtieg die kühnſte Erwartung und erlaubte keinen Vergleich. „Die Zauberflöte“ ward „Centrum der deutſchen Oper.“ Mozart wurde in üblicher Weiſe mit 100 Dukaten belohnt, der dem in preßhaften Vermögensumſtänden ſich befindenden Director zu glänzendem Glück und ungeheurem Reichthum verhalf. Mozarts Name wurde jetzt allgemein gefeiert. Jetzt würde auch ihm für folgende Werke ein außerordentlicher Gewinn zu Theil geworden ſeyn, wenn das Schickſal es nicht anders beſchloſſen. Der Schöpfer des Don Juan ſtarb 37 Jahre alt 1792 in Wien, bezeichnend genug in der „Rauhenſteingaſſe“, während da Ponte, der das Libretto geſchrieben und ebenſo Saſſarolli, der zuerſt den Don Juan geſungen, ihr Alter auf 90 Jahre brachten. Nach jenem Jubelfeſte wurde Mozarten eine Statue von Schwanthaler in ſeiner Vaterſtadt geſetzt, vorher aber hatte ſchon die Herzogin Amalie in Tiefurt ihm ein Denkmal von Knauer geweiht.

Die Geſchwiſter Schuch brachten „Belmonte und Conſtanze“

*) In Italien und zwar in Mailand im Jahr 1815!

1788, „Don Juan" 1793 *), „Die Zauberflöte" 1794 (sie wurde in Königsberg kurz hinter einander sechsmal bei überfülltem Hause gegeben. Auf einem Danziger Comödienzettel die Beischrift: Wieder entsetzlich voll gewesen, so daß Viele zurückgegangen sind)" „Figaro's Hochzeit" 1798.

Wenn wir den Bestrebungen zur Erhebung des deutschen Theaters im Schau- und Singspiel in Deutschland die in unserer Provinz gegenüberstellen, so verlieren diese für die damalige Zeit sich keineswegs in der Fülle des Ueberwiegenden. Es muß daran erinnert werden, daß Jesters Schauspiel „Freemann", so wie v. Baczko's Trauerspiel „Conrad Lezkau" im Jahre 1789 auf-

*) Die Uebersetzung des in Danzig oder Königsberg gedruckten Arienbuchs „Don Juan oder die redende Statue. Ein Singspiel in vier Aufzügen" 1793, in vielen Theilen abweichend, scheint im Oesterreichischen abgefaßt zu seyn. Das Champagnerlied fehlt bei der Tafelszene. Hier heißt es:

Don Juan, ein ausschweifender junger Kavalier.
Ohne Zweifel wird er naschen,
Denn er meint', ich seh' es nicht.

Franz (Leporello.)
O das Stückchen kenn' ich lange.

Juan.
Heda Bursche!

Franz.
Ja — Ihr Gnaden.

Juan.
Thu das Maul auf großer Junge!

Franz.
Ach es liegt mir auf der Lunge,
Daß ich kaum mehr reden kann.

Juan.
Nun so pfeife und was Hübsches.

Franz.
Fu, fu, fu —

Juan.
Was hat's?

Franz.
Ihr Gnaden,
Ich genoß das Stückchen Braten.

geführt wurden. „Freemann", von dem der Verfaſſer ſagt, daß er „eine Frucht für den Altagstiſch" nicht in den „großen Treibhäuſern der Kunſt" erzogen ſey, erhob ſich zu einem Lieblingsſtück der Königsberger und wurde höher als die beliebteſten Arbeiten Kotzebue's geſtellt *). „Conrad Lezkau" fand noch im Jahre 1834 Berückſichtigung, indem Peter F. E. Dentler in Danzig das Stück in Verſen umſchrieb und es zu wohlthätigem Zweck aufführen und drucken ließ, aber ohne den Erfinder namhaft zu machen **). Wenn Iffland ſich zugleich als Schauſpieler und Schauſpieldichter hervorthat, ſo finden wir auch in der Schuchiſchen Geſellſchaft zwei Mitglieder, die als Dichter ſich verſuchten, nämlich Grüner und Steinberg.

Den Uebergang vom Schauſpiel zur Oper vermittelte ein Mann, der durch ſeine Geburt und ſein erſtes ſchriftſtelleriſches Auftreten Oſtpreußen angehört, Carl Herklots. Da er eigentlich nur Ueberſetzer war, ſo gab er der antinationalen Richtung Vorſchub und führte zugleich mit franzöſiſchen Stücken franzöſiſche Muſik auf das Theater. Herklots, ein Jugendfreund v. Baczko, welcher ihm „herrliche Anlagen für Muſik, Dichtkunſt und Malerei" nachrühmt, war auf dem Landgut Dulzen bei Pr. Eilau 19. Jan. 1757 geboren und ſtudirte ſeit 1772 in Königsberg die Rechte ***). Als Referendar begab er ſich nach Berlin und, da er ſeine Geſchicklichkeit in Bearbeitung von Operntexten mehrfach an den Tag gelegt, ward er beim Hoftheater als Theaterdichter angeſtellt. Bei Beurtheilung eines von ihm ſelbſt erfundenen Duodrams „Sulmalle" wird geſagt: „Es iſt dem Componiſten (dem Kapellmeiſter H. Weber) durch Form, Sprache, Versbau und ſinnliche Rückſichten zweckmäßig in die Hände gearbeitet." Cornet zählt Herklots zu denjenigen, die, wenn ſie „auch nicht große Poeten, doch gewandt genug waren, aus fremden tauglichen Stoffen gute wirkſame Bücher anzufertigen." Seine erſten Ge-

*) Der Angabe im Th. Kalender 1790. S. 115. daß das Stück „mittelmäßigen Beifall" gefunden, widerſprechen die alten Theaterfreunde einſtimmig.

**) Die Kreuzherren in Danzig. Eine vaterländiſch-hiſtoriſche Tragödie. Erſte Abtheilung Konrad von Lezkau. Danzig 1834. Dentler gab den Mildewo.

***) Goldbeck Litterar. Nachrichten S. 236. 55. v. Baczko's Leben I. S. 239. 266.

dichte finden wir in v. Baczko's „Tempe“ *), sein erstes dramatisches Stück „Der Derwisch“ nach dem Französischen des Saintfoix in v. Baczko's „Preußischem Magazin“ 1783. Mit Jester concurrirte Herklots in so weit, als beide die Aschenbrödel übersetzten, bei ihm heißt die Hauptperson Röschen Aescherling, beide ein Lustspiel von Picart. Herklots übersetzte das erste der Monodrame, den „Pygmalion“ des Rousseau, der mit der Musik Georg Benda's, besonders durch Ifflands Spiel, großen Beifall fand. Ferner mehrere große Opern nach dem Französischen und Italienischen wie Pärs „Johann von Paris“ und Spontini's „Vestalin“. Durch Verpflanzung mancher kleinen Singspiele auf das deutsche Theater, machte er Glück. Nachdem das kleine Lustspiel „Der Verschlag oder hier wird Versteckens gespielt“ (das Bock nach Calderon gedichtet und die Schuchische Gesellschaft seit 1785 gegeben hatte) vergessen war, wurde das Sujet aus der französischen Bearbeitung durch Herklots als „Das Geheimniß“ mit der berühmten Arie „Männer euch setzt die Zeit ein Ziel“ dauernd zugeeignet. Die Musik von Solié gefiel nicht minder als der Inhalt des oft gegebenen Singspiels, das auch noch jetzt wegen der charakterischen Carikatur des abergläubisch furchtsamen Bedienten Thomas (Unzelmann in Berlin bewährte in ihr seine Meisterschaft) von Zeit zu Zeit über die Breter geht. Beliebt ist „Der Kalif von Bagdad“ nach St. Just mit der Musik von Boyeldieu. Nicht minder gefiel „Der kleine Matrose“ nach Pigault Lebrün mit der Musik von Gaveaux. In seiner Rolle pflegte die Lieblingsschauspielerin einen Triumph zu feiern, wenn Leopold — dies ist sein Name — mit der Liebe im Herzen und der Pfeife im Munde sich „über die Beschwerden dieses Lebens“ hinwegsetzt.

*) Erstes Heft S. 52. Gedichte von ihm in zwei Jahrgängen der Preußischen Blumenlese.“ 1780. 1781. Gewöhnlich, aber mit Unrecht wird ihm das „Heil dir im Siegerkranz“ zugeschrieben; dies Lied, zuerst in Berlin auf dem Theater 1795 gesungen, hat den Geistlichen H. Harries zum Verfasser, dagegen dichtete Herklots ein „Lied für Preußens Patrioten, nach der Melodie der Marseiller Hymne: „Einen seinen König preise, preis' Ihn hoch o Festgesang“ nämlich Friedrich Wilhelm III. Abgedruckt im Preußischen Archiv 1798. S. 553.

Hungert der Soldat mit Widerwillen,
Fehlt dem Matroſen Rum und Rack,
Dann vertreibt er ſich die Grillen
Durch ein Pfeifchen Rauchtabak.

Ein drittes kleines Stück, in dem eine Glanzpartie und zwar für die Heldenſpielerin ſich fand, überſetzte Herklots in dem Singſpiel: „Zwei Worte oder die Herberge im Walde" nach der Muſik von d'Alayrac. Madame Hendel-Schütz gab das Mädchen in der Mörderherberge, das ſchweigend durch Pantomimen und, da dieſe nicht ausreichen, durch zwei Worte Reiſende rettet. Eine dankbare Partie für einen gewiegten Schauſpieler ſchrieb Herklots in dem Luſtſpiel: „Herr Müßling oder wie die Zeit vergeht" nach Picart. In ihr glänzte Schwarz nicht weniger, als in der des Hofraths im „Geheimniß"*).

Die Muſik wurde in Königsberg mit beſonderer Liebe gepflegt, ſchon ſeit Heinrich Alberts' und Stobäus' Zeit, welche bei der Domkirche angeſtellt waren. Auch ſpäter zeichneten ſich daſelbſt Cantoren und Organiſten aus. Der bereits genannte Chriſtian Wilh. Podbielski war Organiſt an der Domkirche; Schüler ſeines Vaters ward er der Meiſter eines E. T. A. Hoffmann. Im Hauſe des juriſtiſchen Profeſſors l'Eſtocq, eines großen Muſikkenners, führte er von Zeit zu Zeit vor zahlreichen Gäſten kunſtvolle Clavier-Concerte aus. Glänzende Verſammlungen der Art fanden im Hauſe des geheimen Raths und Reichsgrafen von Kayſerling ſtatt, ſo wie in vielen Wohnungen des höhern Adels. Durch ſie wurden die „Liebhaber-Concerte" hervorgerufen, die wöchentlich in der Königsſtraße im engliſchen oder Güllichſchen Hauſe gehalten, dem Publikum die Gelegenheit darboten, gegen eine zu löſende Einlaßkarte ſich von den Hauptwerken der Tonkunſt zu unterrichten und von den muſikaliſchen Kräften unter ſeinen Mitbürgern. Die Unternehmer waren der Organiſt Richter und der Tenorſänger Liebich, von denen jener

*) Ein Band „Operetten. Berlin 1792 iſt nicht von C. ſondern von Alex. Fr. Herklots. Daraus iſt „Der Mädchenmarkt, componirt von v. Kospoth", als eine Arbeit von C. Herklots häufig gegeben.

als ein trefflicher Pianiſt und Componiſt für das Klavier, dieſer als ein vorzüglicher Singlehrer gerühmt wurde. Durch den Chef des v. Schöningſchen Infanterie-Regiments den Herzog Friedrich von Holſtein-Beck empfingen die Liebhaber-Concerte die rechte Glorie. Als eines Theilnehmers an einem Geſellſchaftstheater geſchah ſeiner ſchon früher Erwähnung. Unbekümmert, woher die Summen kamen, die zur Erhaltung des von ihm hervorgerufenen Glanzes nöthig waren, eben ſo liebenswürdig als geiſtreich, mit den ſchlichteſten Bürgern und Gelehrten nicht anders als mit den Vornehmſten verkehrend, ſtellte er ſich als Violinſpieler unter die Muſiker und beſtimmte die Reichen und Adlichen zum fleißigen Beſuch der Concerte. Unter den vornehmen Kunſtbeſchützern, dem Miniſter Graf v. Dönhoff, Miniſter Graf v. Finkenſtein, Obermarſchall v. Gröben that er ſich beſonders hervor und durch den Zauber ſeiner feinen geſelligen Talente entwickelte er eine zur Bewunderung hinreißende Belebungskraft, ſo daß jedes muſikaliſche Talent, jede ſchöne Stimme, ſelbſt aus den höchſten Kreiſen, den Concertgebern zu Gebote ſtand. Mit dem plötzlichen Hinſcheiden Liebichs, den gerade, als er die Poſt nach Berlin beſteigen wollte, ein tödtlicher Schlagfluß traf, hörten 1798 die wöchentlichen muſikaliſchen Unterhaltungen auf.

Noch vor ihm — und eben ſo ſchnell — endete L. F. Benda, der den Liebhaberconcerten einen neuen Schwung gegeben. Er war der Freund Jeſters, ein ſeltener Tonkünſtler, der mit gleichem Glück für die Kirche und das Theater componirte. In Königsberg ſteht er als Theatercomponiſt zwiſchen Stegmann und Mühle, den Muſikdirectoren der Schuchiſchen Bühne. Er überſtralte beide und behauptete bei den Muſikfreunden in Königsberg ein Anſehn, wie es keiner vor und nach ihm genoſſen. Nur fünf Jahre wirkte er unter ihnen, aber ſein Name lebt noch fort, wenn auch ſeine Compoſitionen nur noch von wenigen gekannt werden und nicht mehr das Entzücken wecken können, das ſie einſt hervorbrachten.

Friedr. Ludw. Benda, 1746 in Gotha geboren, war der Sohn des Kapellmeiſters Georg Benda, der für die Kirche und das Theater ſchrieb und zu deſſen dramatiſchen Arbeiten die Compoſitionen zu „Romeo und Julie" und zur „Ariadne" gehörten. Der Sohn ſollte in Göttingen die Rechte ſtudiren. Allein zu viel

war von des Alten Geiſt auf ihn übergegangen, als daß er nicht 1771 *) der Aufforderung, beim Seilerſchen Theater Muſikdirektor zu werden, hätte Folge leiſten ſollen. Nachdem er ſich mit einer Bravour-Sängerin Felicitas Agneſia Rietz aus Würzburg vermählt hatte, begab er ſich nach Berlin. Durch die 1779 gelieferte Muſik zu der Großmannſchen Bearbeitung des „Barbier von Sevilla", einer Oper, die auf den verſchiedenſten Bühnen und auf der Schuchiſchen 1786 dargeſtellt wurde, ſo wie durch die zu einem Ballet, erregte er die Aufmerkſamkeit des Theater-Publikums **). Außerordentlichen Beifall fanden ſeine Violinconcerte, durch deren ſeelenvollen Vortrag er einen wohlthätigen Contraſt bildete zu dem ſchmetternden Geſange ſeiner Gemahlin, die ſich neben ihm in glanzvollen Opernpartien hören ließ. Da es dem Künſtlerpaar indeß noch an der rechten Anerkennung fehlte, ſo wandte er ſich nach Schwedt, wo der Markgraf Friedrich Wilhelm ein in gar keinem Verhältniß zu ſeiner Herrſchaft ſtehendes, vorzügliches Hoftheater unterhielt. Beide fanden hier eine Anſtellung, gaben ſie aber bald auf und gingen nach Hamburg. Gleich bei ihrem erſten Auftreten feierten ſie hier einen glänzenden Triumph und ſeit dieſer Zeit behaupteten ſie ſich in der erſten Reihe der Virtuoſen. Damals 1780 war in Hamburg — Schröder befand ſich in Wien — ein Interregnum eingetreten und die neue Direction glaubte ſich den Dank des Publikums zu erwerben, wenn ſie den Gaſtſpielern den ihren dadurch bethätigte, daß ſie die ganze Einnahme des erſten Concertes ihnen überſchickte ***). Sie wurden angeſtellt und wirkten als Muſikdirector und Sängerin mit ſteigendem Beifall. Dennoch wollten ſie ſich nicht für lange gefeſſelt ſehn und zogen es vor, in Folge eines an ſie aus Meklenburg-Schwerin ergangenen Rufes, Kammervirtuoſen an dem dortigen Hof zu werden, mit einem Gehalt von 1000 Thlr. Daſelbſt in Ludwigsburg verkehrte Benda mit einem Geiſtlichen Rode, der ihm zu drei Oratorien den Text lieferte. Es war Sitte, daß die Kammervirtuoſen den leicht ſich zu verſchaffenden

*) Dieſe Jahrzahl giebt Gaßner's Lexicon, das den Componiſten ein Jahr zu früh ſterben läßt.

**) Plümicke S. 351.

***) Litt. und Theat. Zeit. 1780. S. 751.

Urlaub zu Kunſtreiſen benutzten. Benda und ſeine Kunſtgenoſſin zogen umher und in allen größern Städten, in denen ſie „muſikaliſche Akademien" gaben, rieſen ſie eine elektriſche Wirkung hervor, namentlich in Berlin und Wien. „Der Mann, ſo wird aus der letzten Stadt berichtet, iſt ein wahrer Hexenmeiſter auf ſeinem Inſtrument, jede Saite ſpricht und jeder Strich ſeines Bogens iſt Geſang, ſchöner, reizender, lieblicher Geſang. Er ward auch ohne Aufhören beklatſcht und das Publikum war entzückt." Der Theaterdichter Schink ſchrieb:

Nein, nein du überredſt mich nicht,
Daß dies dein Inſtrument, das du die Geige heißſt,
Bloß Geige ſey; nein, in ihr ſteckt ein Geiſt,
Ich hör's ja, wie er ſpricht *).

In dem Brief einer geſangkundigen Königsbergerin ſind folgende Zeilen enthalten „Es ſind eben durchreiſende Virtuoſen hier. Der Mann ſpielt Violine und ſie ſingt wie ein Engel. Er ſpielt vortrefflich. Seine große Fertigkeit im Allegro ſetzte in das größte Erſtaunen" u. ſ. w. **).

Benda, der ſich „herzoglich Schwerinſcher Kammer-Kompoſiteur" nannte, kam 1789 aus Curland nach Königsberg. Wie auch die Virtuoſität der grandioſen Madam Benda durch eine von ſolcher Kraft und ſolchem Umfang nie gehörte Stimme hohe Bewunderung weckte, ſo ließ doch das ſeelenvolle Spiel Benda's eine tiefere Empfindung zurück. Sogleich flogen ihm zwei Gönner zu, Jeſter und der Herzog von Holſtein-Beck. Jeſter und Benda wurden unzertrennliche Freunde und aus ihrer innigen Verbindung erwuchs Segen für das Theater, das der ſchützenden Obhut des erſten ſchon manchen Genuß verdankte. In ihrem Weſen waren die Männer ſehr ungleich. Jeſter war fein in Geſtalt und Sitten, mäßig, zierlich und zümperlich Benda von gedrungenem, ſtarkem Körperbau dagegen durchfahrend, nichts weniger als blöde, und Lebemann durch und durch. Jeſter nahm ihn in ſeine Wohnung auf und ſorgte für den Hausgenoſſen bis zu deſ-

*) Litt. und Theat. Zeit. 1783. S. 123.

**) Dorow, Erinnerungen für edle Frauen von Eliſabeth v. Stägemann. Leipz. 1746. S. 206.

ſen Tode. Als Lehrer auf der Violine wurde er von den Hohen und Reichen mit offenen Armen empfangen und für das hohe Stundengeld hätte er ſich leicht eine angenehme Stelle bereiten können. Als eine Aufgabe ſchien er es aber anzuſehn, in einem Weinhauſe, in dem er bis tief in die Nacht hinein verweilte, die Kundſchaft mehren zu helfen. Und ſeitdem er hier aus- und einging, war es ein Sammelplatz jovialer Charaktere der verſchiedenſten Färbung. Mit der liebenswürdigſten Heiterkeit, fern von Künſtlerſtolz und Eigenſinn zog er alle Herzen an und guter Dinge, wie er war, mußte Alles um ihn ſeyn, ſo daß er ſelbſt in feindſeligen Gemüthern nie einen Streit aufkommen ließ. Wer ſich ihm näherte, wurde ſeiner Freundſchaft froh und jedem half er, wo und wie er nur konnte. Um ſeiner Geſellſchaft willen ſchloſſen ſich auch ernſtere Leute nicht vom Beſuch des Weinhauſes aus, wie Schwartz, um bekanntere Perſönlichkeiten zu nennen. Nicht brauchte man ihn an verſprochene Dienſte zu erinnern, nur in Betreff der Gläubiger verließ ihn das Gedächtniß. Zu ihnen gehörte der Beſitzer des Hauſes. Noch ſind nicht die ſcherzhaften Strophen vergeſſen, die dem genialen Muſiker oft von den Gäſten neckend vorgeſungen wurden *). Er wurde dadurch nur mehr zu trinken gereizt und es kam dahin, daß er ohne des Weines im Uebermaaß genoſſen zu haben, nicht die Violine ſpielen konnte.

*) Das Weinhaus auf dem Roßgarten iſt dasjenige, das nun wieder die alte Beſtimmung erhalten. Der Wirth hieß Böhm. Nach dem alten Liede „Holde Venus zürne nicht" wurde in Sachen des Klägers und Verklagten geſungen:

Holder Benda zürne nicht,
Wenn ich nicht mehr creditire
Und wenn ich nach meiner Pflicht
Dich vor's Stadtgericht citire.
Weg die Gläſer, weg den Wein!
Schenkt dem Benda nichts mehr ein.

Holdes Böhmchen zürne nicht,
Wenn ich auch nicht gleich bezahle.
Benda kennet ſeine Pflicht,
Der bezahlt mit einem Male.
Hoch die Gläſer, Freunde trinkt,
Seht, wie freundlich Bacchus winkt!

Je ſchwerer ihm der Kopf war, deſto leichter führte er den Bogen und je mehr er am Notenpult ſchwankte, deſto ſicherer war ſein Vortrag.

Benda gefiel ſich in Königsberg ſo wohl, daß er die Sängerin allein davonziehn ließ. Die Trennung ward bald darauf durch eine gerichtliche beſiegelt.

Die erſte Compoſition, die Benda in Königsberg niederſchrieb, war eine Symphonie als Ouvertüre zu Jeſter's Schauſpiel: „Freemann". Durch ſeine Oratorien bereitete er den Muſikfreunden neue, ſeltene Genüſſe. Der Saal im Güllichſchen Hauſe, zu klein für die Zuhörer, wurde oft mit dem des kneiphöfiſchen Junkerhofs vertauſcht. Der Herzog von Holſtein-Beck führte ihm Spieler, Sänger und namentlich Sängerinnen zu, wie es ihm allein möglich war, eine Gräfin Dohna, die Commerzienräthin Kuhnke, die beiden Schweſtern Fiſcher, die eine wurde an den Commerzienrath Schwinck, die andere zuerſt an den Juſtizrath Graun und dann an den Staatsrath v. Stägemann verheirathet, die jugendliche Johanna Fautſch, nachmalige Banco-Directorin Leo. Das Oratorium „die Religion" wurde mit der lebhafteſten Theilnahme 1¼ Stunden angehört und, da es auf das Gelungenſte zu Ende geführt war, vom Anfange an wiederholt, indem der Da-Capo-Ruf allgemein war. Und noch größerer Ruhm krönte ein zweites Oratorium „der Tod." „Sein ſchönſtes geiſtliches Werk" wurde ſpäter mehrmals vom Muſik-Director Riel, zuletzt 1843 aufgeführt und Friedrich Dorn, der Benda's Schüler geweſen, ſchreibt in einem Zeitungsbericht: „Wer erinnert ſich nicht der reizenden Tenorarien: Geh in Frieden, all dein Kummer bleibt zurück; und Es iſt vollbracht! die Chöre ſind leicht gearbeitet, denn das melodiſche Element war bei Benda Hauptſache" *).

Der Geheimerath Reichsgraf v. Kayſerling, der ſich als ruſſiſcher Botſchafter in Wien aufhielt, beſtellte bei Benda zwölf

*) Königsberger Wochenblatt 1843. S. 710. Bei der letzten Aufführung in der Schloßkirche mit Orgelbegleitung am Vorabende des Todtenfeſtes gefiel das Oratorium weniger als in früheren Jahren. Die Compoſition war auf Saiten- und Blasinſtrumente berechnet. „Darum glaube ich nicht, ſagte Dorn voraus, daß das Oratorium mit Orgelbegleitung ſich gut machen kann."

Violinconcerte, von denen einige vor einem glänzenden Zuhörerkreiſe von v. Dittersdorf vorgetragen wurden *).

Fleißig ſpielte er zuſammen mit dem Violoncelliſten Streber in den Liebhaberconcerten.

Populär in der ſchönſten Bedeutung des Wortes wurde Benda, ſeitdem er im Theater die Jeſterſchen Opern dirigirte „Louiſe", „Mariechen" und „Die Verlobung" und in raſchem Tempo, in ſo weit es mit der Deutlichkeit verträglich war, an dem Ohr der Zuhörer vorüberführte. Wie dies vordem Sitte war, griff er von Zeit zu Zeit zu der ihm zur Seite liegenden Violine und gab, um das richtige Einſetzen der Sänger zu erleichtern, leiſe den Ton an. Die heiterſte Stimmung ergriff das geſammte Publikum 1790 bei der erſten Darſtellung der „Louiſe" und ſie erhöhte ſich bei jeder Wiederholung. Man ſchrieb 1791, daß kein neues Trauerſpiel in Königsberg ſo oft und daß unter 4 neuen Opern die „Louiſe" gegen 20 Mal (15 Mal allein im erſten Winter) über die Bühne gegangen ſey. Man rühmte aber auch der Darſtellung nach, daß innerhalb 10 Jahre keine ſo durchgängig gelungene geſehn ſey**) und man verhehlte nicht den aufrichtigen Dank dem Dichter, Componiſten und den Schauſpielern. Den beiden erſten wurde bei der zweiten Aufführung ein laut ſchallendes Vivat ausgerufen. Madam F. Bachmann als Louiſe empfing als Lohn für den ſchönen Vortrag der Romanze eine Börſe, die auf die Szene geworfen den Beifallsäußerungen einen gediegenen Nachdruck gab. Dem. Kaltenbach, als Anfängerin wenig beachtet, erhob ſich in der Hauptrolle, die ihr die Directrice abtrat, zum Liebling des Publikums.

Durch die „Louiſe" ſollte ein Stück geliefert werden, „das durch Intereſſe, Mannichfaltigkeit, komiſche Szenen und leichten und gefälligen Geſang ſich den Beifall des Publikums gewönne. Dieſer Zweck iſt auch beim Königsbergſchen Publikum ſo vollkommen erreicht, daß dieſe Operette beinahe ſein Lieblingsſtück geworden. In der That empfiehlt ſich dieſe Compoſition des Herrn Benda durch leichte und gefällige Manier, populären Geſang, glücklichen Ausdruck der komiſchen Laune und des Frohſinns ſo

*) Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler. I. S. 46.

**) Um „die ungenügſamſten Anſprüche auf Beifall zu befriedigen."

ſehr, daß ſie auch auf jeder andern Bühne und bloß durch ſich ſelbſt, ohne alle anderweitige Veranſtaltungen, gefallen muß. Vorzüglich ſchön ſind die Duette zwiſchen Hannchen und Lenther: „Um mich für dieſen Schimpf zu rächen.“ „Sprich, willſt du den Fehler bereun.“ „Unbekannt mit Gram und Leiden.“ Sehr gut im Volkston der Jagdromanze: „Es war einmal ein Weidemann.“ Sehr treffend der Ausdruck der Worte: „So wahr ich bin“ in der Anfangsarie; „Seht den Fuchs!“ im Duett zwiſchen Kolmann und Garbe, äußerſt komiſch: „Schon gut Papachen“ der Frau Günter; brillant und nicht alltäglich die beiden Bravourarien im dritten Akt“ *).

Die Operette, die auch in Danzig oft gegeben wurde, kam in Hamburg 1794 auf die Bühne. Die Freude hatte kein Ende, als eines Abends Louiſe beim Hervorruf einen launigen Epilog hielt und im Namen des Dichters und Muſikers eine Fortſetzung verſprach. Im Jahr 1791 erſchien in Königsberg und Danzig „Mariechen“. Man erkannte einzelne Vorzüge vor der „Louiſe“, wenn dieſe auch ſich in überwiegender Gunſt erhielt. „Die Verlobung“, die früher als beide entſtanden war, fand damit verglichen nur geringen Beifall. Noch lange nach Benda's Tod war ſeine Opern-Muſik beliebt. Im Jahr 1804 ſang in einem Concert Dem. Beſſel d. ä. (als Conſtanze in Mozart's Oper bewundert) Benda's Bravour-Arie „Erſtaunen ſah die Welt.“ 1806 wurde in Danzig noch „Mariechen“ und 1807 in Königsberg „Louiſe“ dreimal und „Mariechen“ zweimal gegeben. 1815 trug Jean Bachmann, der damals als Gaſt den Don Juan gab, in Königsberg „die allgemein beliebte Kriegsromanze aus Mariechen“ vor. 1815 wurde in Königsberg die Aufführung von „Louiſe“ und „Mariechen“ verlangt, 1816 die von „Mariechen“. La Roche ſetzte als Benefiz-Vorſtellung 1820 noch die „Louiſe“ in Szene und glaubte, wie er ſich ausdrückte, durch dieſe Wahl einen vorzüglichen Beweis ſeiner Achtung gegen das Publikum zu geben **). Dorn verweiſt 1843 auf die „Louiſe, deren hübſche

*) Königsb. Gelehrte Anzeigen. Bei Nicolovius 1792. S. 49.

**) Die Operette gefiel nicht, weil wie man die Wirkung jenes Oratoriums durch die Orgelbegleitung ſteigern wollte, ſo dieſe durch Roſſiniſchen Vortrag der einfachen Arien.

Melodien, wie ſpäter die des Freiſchütz, auf allen Straßen und in jedem Munde ertönten. Mit Unrecht iſt dieſe Louiſe vergeſſen. Ein Beneſiziant ſollte ſie hervorſuchen. Das Einſtudiren wäre eine leichte Sache und es iſt echte Komik darin."

Benda überlebte nicht ſeinen Ruhm wie ſein poetiſcher Freund. Neben dem Bacchus auch der Venus huldigend, wurde er, in Liebeshändel verwickelt, vom Schlage gerührt und ſtarb ſogleich am 20. März 1792 *).

An der Löſung ſeines Verſprechens zum Beſten eines verarmten Tonkünſtlers ein Conzert zu geben, konnte ihn nur der plötzliche Tod verhindern. Zu früh ſtarb er für ſeine Freunde, für Königsberg und die Muſik. Er ward auf dem kneiphöffſchen Kirchhof beerdigt und an ſeiner Gruft ertönte eine vom Cantor Gladau veranſtaltete Cantate. In der Trauer ſprach ſich aufrichtige Verehruug aus. Das Wort des oft angeführten Berichterſtatters: „ſein Grab bezeichnet kein Stein" befremdet um ſo mehr, als damals von einem ihm zu errichtenden Denkmal die Rede war. Zu dem Ende „wurde ſein Oratorium: der Tod, im kneiphöfiſchen Junkerhof aufgeführt. Muſikfreunde aus den höchſten Ständen, z. B. des Herrn Generallieutenant Herzog von Holſtein-Beck Durchlaucht wirkten im Orcheſter mit **). Benda's Grabſtätte iſt aber ſo wenig mehr zu finden, als die Mozart's in Wien." In einem poetiſchen Nachruf v. Baczko heißt es:

*) Preußiſches Archiv 1792. S. 598. Benda's Werke ſind: „Der Barbier von Sevilla" 1779, „Das Narrenballet" 1787, Cantate auf einen Herzog von Meklenburg, die Oratorien „Unſer Vater", „Die Religion" und „Der Tod" von J. H. Tode. Die Ouvertüre zum „Freeman", die Operette „Die Verlobung", Die Louiſe" im Klavierauszuge gr. 4. Königsberg 1791. Den Componiſten ſcheint der Beifall, den das Werk fand, überraſcht zu haben. Er entſchuldigt die Herausgabe dadurch, daß er dem Gewerbe derjenigen hätte begegnen müſſen, die die nach dem Gehör aufgeſchriebenen Noten der Arien und Duette fehlerhaft nnd verſtümmelt feil boten. „Mariechen". Der Klavierauszug von J. W. Schultz. Königsberg 1792. Auf Dorn's Veranlaſſung wurde ein von Benda componirtes, wahrſcheinlich freimaueriſches Geſellſchaftslied: „Armenlied beim frohen Mahl" von W. Winkler lithographirt.

**) In dem Saal war eine vom Prof. Janſon gemalte Decoration mit einer Todtenurne aufgeſtellt, die wahrſcheinlich die Form des beabſichtigten Denkmals angeben ſollte.

Es trug ihn über Thal und Höhen
Mit kühnem Flug sein Genius,
Durch seine Kunst dem Nächsten beizustehen,
War noch zuletzt des Sterbenden Entschluß.

Ich denk der Worte: „Geh in Frieden,
Was dich drückte, bleibt zurück,
War dir hier kein Glück beschieden,
Oben, oben harrt dein Glück!“

Wir konnten ihm nur unsern Beifall schenken,
Zum Lohn war unsre Kraft zu klein.

Von den deutschen Theater-Componisten hat außer Gluck keiner vor Mozart sich in dankbarem Andenken erhalten; so darf es uns nicht befremden, daß keine Bendasche Melodie bis zu unserer Zeit herüberklingt. Selbst der jüngere Reichardt ist als Theatercomponist vergessen.

Joh. Friedr. Reichardt war in Königsberg 1722 geboren. Er gehörte zu einer musikalischen Familie und ward durch seine erste Gattin der Vetter Friedr. Ludw. Benda's und der Schwager des Weimaranischen Capellmeisters Wolf.

Sein Vater „ein lustiger Passagier“ war Stadtmusikus in Königsberg, der als trefflicher Lauteniſt Eingang in die vornehmsten Häuser hatte, der bei den Literaten Lauson*) und Hamann wohl gelitten war und der besonders durch seine talentvollen Kinder, die er zu Virtuosen ausbildete, ein Relief empfing, zwei Töchter und einen Sohn. Er war ein strenger Lehrmeister, der die älteste Tochter bis in die Nacht hinein üben ließ und ihr drohte, ihr im Beiseyn der angesehnsten Zuhörer ins Gesicht zu schlagen, wenn sie Fehler machte. In zartem Alter empfing sie als Lautenschlägerin eine Anstellung im reichsgräflich Kayserlingschen Hause, wo sie in größern Gesellschaften sich mußte auf der Laute hören lassen und zwar in kostbarer Kleidung, zu der ihr

*) Er sang:

Dort in Kapustigall tönt des Reichards zaubernde Laute.

Kapustigall, zwischen Königsberg und dem Flecken Brandenburg, zur Erinnerung an das gräfliche Haus Truchseß Waldburg, jetzt Waldburg genannt.

die ſeidenen Strümpfe und Schuhe geliefert wurden. Hier ſpielte ſie vor dem Bruder Friedrichs II. dem Prinzen Heinrich. Sie wurde die Gattin des Banco-Directors Leo d. ä. Ihre Schweſter, die ihr Lautenſpiel mit Geſang begleitete, war die Mutter des Hofraths Dorow, die in eine zweite Ehe mit dem oben genannten Kriegsrath Bock trat. Joh. Friedr. Reichardt ſchon als Knabe ein Meiſter auf der Violine und dem Piano, widmete ſich neben den ſchönen auch den ernſten Studien und ſtudirte in Königsberg und Leipzig. Er war Componiſt und Schriftſteller und empfand das Einträgliche und Gefährliche des Journalismus, durch den er, der Beſcheidenheit nicht eben zugethan, in Heften und Büchern von ſich viel Redens machte. Noch nicht dreißig Jahre alt beſchrieb er unter dem Namen Gulden ſein Leben. Hamann, der ihn in Briefen Gevatter nannte und der ſeinem Einfluß in Berlin die traurige Anſtellung verdankte, war darüber aufgebracht, daß John dieſes Leben abſchätzig beurtheilt hatte *). Vor der Reiſe nach Petersburg hielt er ſich 1771 in Königsberg auf und entzückte durch ſeine muſikaliſchen Vorträge in dem Hauſe des Münzmeiſters Göſchen, eines Freundes von Hippel, welcher in einem Brief eines von Reichardt componirten und vorgetragenen Trios gedenkt **). Von Petersburg zurückgekehrt, wurde er nach Berlin berufen, wo in des verſtorbenen Grauns Stelle ſich Reichardt und ſein nachmaliger Schwiegervater Franz Benda theilen ſollten. Reichardt ward Muſikdirector bei der italieniſchen Oper. Er diente drei Königen und verbeſſerte beſonders unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. das Orcheſter-Perſonal in der Art, daß kein anderes mit ihm den Vergleich aushielt. Er machte Reiſen nach allen Seiten hin und trat in allen Hauptſtädten mit einer großartigen Vornehmheit auf. Darum vergaß er aber nicht ſeiner Vaterſtadt. Sein vornehmſtes Lied: „Im Felde ſchleich ich ſtill und wild“ ſetzte er für Eliſabeth Graun geb. Fiſcher, eine Compoſition, die in Königsberg mit Enthuſiasmus aufgenommen wurde, ſo daß der Dichter Werner ſie einem Liede unterlegte. Reichardt ließ ſich von Eliſabeth „Kennſt du das Land“ vorſingen und dennoch geſtand ſie:

*) Hamann's Schriften VI. S. 87, 90.
**) Hippels ſämmtliche Werke XIII. S. 196.

„Wenn er ſingt, hört man erſt, was die Lieder ſind.“ Mehrere Lieder fand er ſich bewogen, für ihre Stimme zu verändern *). Seine großen Opern, die die Gediegenheit eines Gluck mit der glänzenden Beweglichkeit der Italiener verbinden ſollten, ließen kalt und kamen entweder gar nicht aufs Theater oder verſchwanden nach ein Paar Darſtellungen. So Proteſilao, den halb Naumann und halb er componirt hatte, Bradamante, wozu J. Collin den Text geſchrieben und Brenno, an den vor 10 Jahren erinnert wurde, da in Berlin eine hiſtoriſche Reihenfolge von dramatiſchen Muſikproben aufgeſtellt wurde **). Von dieſen Glanzſtücken erfuhren die Provinzialbühnen nichts ***). Reichardt wollte auch ſeines Theils das Deutſche auf dem Theater gehoben wiſſen und komponirte Goethe's „Elmira“ 1797, damit der König, der Freund der Dittersdorfſchen Opern, auch ernſte deutſche Opern liebgewinne. Wenn auch dieſe Abſicht nicht erreicht wurde, indem der König durch Kränklichkeit am Beſuch des Theaters gehindert wurde, ſo fuhr der Componiſt doch fort, ſich Goethen als Begleiter auf die Szene anzuſchließen. Die nächſte Frucht war die Muſik zu „Jery und Bätheln.“ Darauf beſchloß er in eigenthümlicher Weiſe das Vaudeville auf deutſchen Boden zu verpflanzen und es erſchien ein kleines Stück, das vorzugsweiſe Beifall erntete: „Liebe und Treue“, das erſte wohl in Deutſchland, zu dem der Componiſt auch die Dichtung gab. Es kam 1800 auf die Schuchiſche Bühne und auf dem Comödienzettel waren die Worte aus der Einleitung abgedruckt, mit der es Reichardt herausgab. „Es iſt dieſes der erſte Verſuch, das kleine angenehme Geſchlecht der Vaudeville-Stücke der deutſchen Bühne zuzueignen. Man hat außer einigen Schweizer Volksliedern, deren echte Melodie beibehalten worden, mehrere Lieder von Goethe, Her-

*) Dorow a. a. O. II. S. 207. Als Reichardt um dieſe Zeit von Königsberg nach Berlin ging, 1775 las man in der Zeitung ein Abſchiedsgedicht.

**) Das „muſikaliſche Quodlibet“ ward in Berlin 1841 bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier des Opernhauſes gegeben.

***) Dem. Müller, ſpätere Mad. Moſevius, ſang, von Berlin kommend, in einer muſikaliſchen Akademie die „Armide“ von Reichardt. Die Angabe auf dem Anſchlagzettel beruht aber wohl in Betreff des Componiſten auf einem Irrthum. Es ſollte Gluck heißen.

der, Jacobi und Salis in ein kleines ländliches Spiel, zu welchem ein wirkliches Faktum aus der Revolutionsgeschichte den Stoff gegeben, zu verweben gesucht.“ Nachdem es lange geruht, wurde es 1806 in Königsberg wieder in Szene gesetzt, vielleicht zu Ehren oder gar unter Mitwirkung Reichardt's, der sich damals in seiner Vaterstadt aufhielt *).

Durch seine Schriftstellerei und seine großthuigen Aussprüche zog sich Reichardt Feinde zu. Er bat, da die königliche Gnade von ihm gewichen, um seinen Abschied, der ihm nicht ertheilt wurde. Eine anonyme Schrift aus der Feder eines Verläumdeten und Verfolgten: „Ueber die Schändlichkeit der Angeberei 1795“ ist wahrscheinlich von ihm verfaßt. Unter Vorgeben von Krankheit verweilte er wiederholt jahrelang auf seinem Landgut Giebichenstein bei Halle. 1806 verdrängte ihn der Krieg von dort. Nach dem Frieden kehrte er wider Willen zurück, denn der König von Westphalen bedrohte mit Confiscation des Eigenthums alle diejenigen, die sich außerhalb der Grenzen seines Reiches aufhielten. Reichardt wurde von seiner ländlichen Besitzung nach Cassel berufen und hier ist er einer der Künstler, auf deren Wirksamkeit die Huld des Hieronymus Napoleon ruhte. Er lebte hier zusammen mit dem Bildhauer Ruhl, dem Baumeister Klenze, dem Kammersänger Fischer u. a. und war Dirigent der französischen und deutschen Oper. Bald ging die letzte ein und Reichardt, der das Italienische glücklich abgestreift zu haben glaubte, mußte nun französische Texte komponiren und auch in der Kunst seine Heimat vermissen. Mit der Welt zerfallen, von Glanz und Reichthum bis zum Nothstande herabgedrückt, starb er in Giebichenstein 1814. Seine letzten Arbeiten waren schriftstellerische.

*) Dem berühmten und beredten Landsmann, der sich abwechselnd in Memel, Danzig und Königsberg aufhielt, wurden am letzten Ort viele Gesellschaften gegeben. Auf Bitten verstand er sich dazu, eigne Compositionen auf dem Piano vorzutragen. In einem Kaufmannshause trippelte während des Spiels die geschäftige Hausfrau, die über der Bewirthung des Ohrenschmauses vergaß, durch das Zimmer und bemerkte nicht die Feuer schießenden Blicke, die der Künstler ihr zuwarf. Sie klapperte nicht nur mit den Schlüsseln, sondern hatte auch das Unglück, einen großen Schlüsselbund fallen zu lassen. Reichardt sprang auf, alle Entschuldigungen waren fruchtlos, verstimmt und verbittert empfahl er sich und das Mahl mußte in Abwesenheit dessen stattfinden, für den es eigentlich bereitet war.

Dieſen Muſikern mögen ein Paar beim Theater beſchäftigte Männer angereiht werden. Als Muſikdirector wirkte während dieſer Zeit Nicolaus Mühle. Seit ſeiner Anſtellung iſt es gewöhnlich, daß im Perſonal-Verzeichniß der Bühne vornean der Muſikdirector ſteht.

Der Violoncelliſt Joſeph Streber war nach des Schauſpielers Ströbel Abgang lange der Veteran der Kunſtgenoſſenſchaft in Königsberg. Abend für Abend war er im Orcheſter zu finden und aus der Art, wie er beim Eintritt Alle freundlich begrüßte, von Allen freundlich begrüßt wurde, erkannte man, daß er mit jeglichem gut ſtand. Als wenn er immer über ſein großes Inſtrument hingebeugt wäre, erſchien er nur in gebückter Stellung. — Am Rhein geboren, hatte er ſeine Bildung in einem Kloſter gewonnen. Er war der Sohn eines Förſters und in Frankfurt a. M., wie das ſonſt nicht ungewöhnlich war, ließ er ſich beim preußiſchen Militair anwerben. Als Soldat kam er nach Königsberg und als ſolcher ſpielte er zuerſt 1778 im Schuchiſchen Theater. Seine muſikaliſche Tüchtigkeit, mit Geſchmack verband er eine ungemeine Fertigkeit, erregte Aufſehn und man erkannte, daß Mozartſche Opern nur gegeben werden könnten, wie ſie gegeben werden müßten, wenn Streber im Orcheſter ſpielte. Wie ſchwer es auch hielt, einen Soldaten dem Dienſt zu entziehn, ſo gelang es doch durch die Verwendung hochgeſtellter Muſikfreunde. Streber brachte es dahin, daß jeder, der gut die Violine ſpielte, ihm zu Liebe und zu eignem Vergnügen bei Opern ſich neben ihn an ein Notenpult ſtellte, wie ſeit früherer Zeit der Cantor C. D. Gladau, der ſein Schüler war, und ſpäter der Kaufmann Karl Dibowski. Die Stadtmuſikanten und die Regimentsmuſik wurden nach und nach aus dem Theater verdrängt und auf Strebers Betrieb durch beſſere Spieler erſetzt. Er iſt demnach als der Gründer eines Orcheſters anzuſehn, das zum Flor des Ganzen bedeutſam mitwirkte. Durch Anlegung einer muſikaliſchen Leihbibliothek in Königsberg 1793, durch Veranſtaltung von Liebhaberconcerten trug er weſentlich dazu bei, daß der Sinn für Muſik in ſtätem Steigen blieb. Ununterbrochen arbeitete er fünfzig Jahre hindurch im Schuchiſchen Theater. Eine Zeitlang dirigirte er ſogar die Oper in Stelle des erkrankten Hiller, des Nachfolgers von Mühle, indeß Gladau den Contrabaß ſpielte.

Als seit Streber's Einzug in Königsberg 50 Jahre verronnen waren, wurde 1828 von seinen Freunden und Collegen ein Concert gegeben, dem er aber, der an der unheilbaren Krankheit des Alters litt, nicht beiwohnen konnte. Nur im Geiste nahm er an der Freude Theil und wurde durch den Empfang eines Briefes auf das Angenehmste überrascht. Ein achtzigjähriger Gutsbesitzer wünschte ihm Glück und erinnerte ihn daran, wie er als ehemaliger Offizier ihn einst bestimmt habe, in den preußischen Dienst zu treten und so die Veranlassung gegeben, daß er nach Königsberg gekommen sey. Streber starb kurze Zeit nachher.

Ein Musiker und zwar auch Cellist war der Theatermaler Johann Janson. Er war in Berlin 1751 geboren. Genialische Ungebundenheit hatte ihn nicht an einem gründlichen Studium in der Malerei und in der Musik gehindert. Er war in Italien und Frankreich gewesen und hatte längere Zeit in Wien sich als Historienmaler weiter gebildet. Als er nach Berlin zurückgekehrt, spielte er im Döbbelinschen Theater das Cello und schmückte die Szene mit neuen Decorationen. Als Professor von Berlin nach Königsberg geschickt, richtete er 1790 hieselbst die Provinzial-Kunstschule ein. Zimmermann's Decorationen wurden nicht mehr gerühmt, seitdem er solche für Königsberg und Danzig malte. Mehr oder weniger wurde bis dahin jede Wand als Wand gedacht; er war beflissen, den Blick in eine täuschende Ferne zu ziehn und die Kulissen als integrirende Theile der Decoration erscheinen zu lassen. Er verwarf es, wie es sonst Sitte war, jede Kulisse mit einer Säule zu begrenzen, wenn nicht die Hinterwand des Zimmers gleiche Säulen zeigte. Er malte Decken mit Cassettirungen so künstlich, daß sie kuppelartig emporzusteigen schienen. Als der Krönungstag 1790 gefeiert wurde, „war das Theater ein fürstlicher Saal. Der Prospekt verlor sich in fast unabsehbare Gallerien, im Ganzen herrschte ein mannichfaltiger, aber großer Geschmack. Auch sahen wir heute zum erstenmal gemalte Soffitten." Man rühmte eben so sehr die Uneigennützigkeit des Künstlers, der unentgeltlich malte, als die Schnelligkeit, mit der er arbeitete. Der Vorhang des Theaters galt als ein besonderes Meisterstück, indem er hier eine Rotunde mit einer anziehenden Per-

ſpektive darſtellte *). Den Tag vor der erſten Aufführung der „Zauberflöte", zu deren äußerer Ausſtattung er eine Reihe prächtiger Decorationen gemalt hatte, verfiel er in rüſtigem Mannesalter 1794 dem Grabe.

Die innere Verwaltung der Bühnenwelt wurde in allen Theilen jetzt nach einem größeren Maaßſtab angelegt.

Der lange, mühſam und ſehnſüchtig erſtrebte Name National-Theater war errungen und verbreitete ſich ſchnell über eine Maſſe von Bühnen. Die gelehrten deutſchen Geſellſchaften hatten das dem Ruhme Deutſchlands entſprechende Werk gefördert, indem ſie Stücke, die aus dem Geiſt der Nation hervorgegangen waren, belohnend anerkannten oder ihre Abfaſſung zur Preisaufgabe ſtellten. Die kurpfälziſche überſandte 1784 dem Verfaſſer des Schauſpiels: „Verbrechen aus Ehrſucht" eine goldene Schaumünze von 20 Dukaten „in Rückſicht auf den moraliſchen Werth des Stücks und zur fernern Aufmunterung im dramatiſchen Fach." Die kurfürſtlich manheimſche ſetzte 50 Dukaten für das beſte Luſtſpiel aus **). Seit der Thronbeſteigung Friedrich Wilhelm II., der ſchon bei Lebzeiten des Vaters dahin gewirkt hatte, daß das Schauſpielhaus auf dem Gensdarmen-Markt in Berlin, auf dem ſo lange nur franzöſiſch geſpielt war, den deutſchen Schauſpielern übergeben wurde, gedieh die dramatiſche Kunſt unter ſeinem unmittelbaren Schutz. Dem alten Gleim gab er die Verſicherung, Beſchützer der deutſchen Muſe ſeyn zu wollen ***). Das National-Theater wurde, ob auch im Titel ein Widerſpruch aufzuſtoßen

*) Als der Beſitzer des Theaters 1791 mancherlei zur Verſchönerung that und ſich hiebei beſonders der Hülfe des Malers bediente, wurde derſelbe mit Oeſer verglichen, deſſen Vorhang im Leipziger Theater als ein Meiſterſtück Bewunderung erregte.

Hier, wo uns von der Vorzeit wegzurücken
Und unſern Tempel auszuſchmücken,
Mit unſerm Oeſer-Janſon Hand in Hand
Thalia ihren Freund geſchäftig fand.

**) Theater-Kal. 1785. S. 116.

***) Schummel a. a. O. I. S. 223.

ſcheint, ein königliches National-Theater *) und ſtand unter der Leitung eines Engel und Ramler und ſeit 1796 gewann es in Iffland einen Director, den man mit den Verſen einſt begrüßte:

Das Deutſche, es wird, es muß beſtehn,
Du ſtandeſt ein Mann in Sturm und Gefahr — —

Dadurch daß die Bühne ſeit der Neugeſtaltung vorzugsweiſe Werke darſtellte, die aus deutſchem Geiſte entſproſſen waren, erſchien der Name National-Theater gerechtfertigt. Wenn daſſelbe ſich aber mit als Aufgabe ſtellte, in den verſchiedenen Schichten der Bevölkerung Nationalgefühl zu entfachen durch eine ſzeniſche Verherrlichung der edlen Zuſtände und der ruhmwürdigen Thaten der nächſten Heimat, ſo erreichte das Unternehmen nicht dieſen Zweck. Keine Stücke erſchienen, die im Fernſten den Eindruck machten, welchen die eines Babo und Törring, auf die bayriſche Heldenzeit bezüglich, zurückließen; es fanden ſich nicht genug Dichter, die wie die Schweizer von Patriotismus durchdrungen **) in einer Reihe von Gemälden die brandenburgiſche Geſchichte zu

*) „Wir haben, heißt es im Theater-Kalender von 1792 ſeit 15 Jahren, (1786) eine Menge Nationaltheater erhalten, ohne einen Begriff zu erlangen, was man denn eigentlich mit dem Worte ſagen will." Es werden viele Fürſten gewünſcht wie Friedrich Wilhelm, Karl Theodor (von der Pfalz) und Friedrich Franz (von Meklenburg), damit die deutſche Sache auf den Theatern durchdringe. Als am 5. Dez. 1786 das Königl. National-Theater eröffnet wurde beehrte, wie der Theater-Kalender 1788 berichtet, „S. M. der König das Schauſpiel Selbſt mit ihrer Gegenwart und wurden, als Sie in die Loge traten, mit dem Zuruf: es lebe der König! empfangen." „So wie der Monarch die deutſche Litteratur und deutſche Kunſt ſeiner Aufmerkſamkeit würdigte, eben ſo huldreich nahm er ſich auch alſobald des deutſchen Theaters an S. M. geruheten dem Director für's erſte eines jährlichen Zuſchuſſes von 5000 Thlr. zu der öffentlichen Einnahme in den gnädigſten Ausdrücken zu verſichern, ihm auch den Gebrauch des zeitherigen franzöſiſchen Comödienhauſes nebſt allen Dekorationen und der ganzen Garderobe zu bewilligen und die Erlaubniß hinzuzufügen, bei großen Stücken die Statiſtenkleider aus der Garderobe des Operntheaters entlehnen zu dürfen. Die neuen Decorationen in Zukunft ſollen alle auf Königl. Koſten gemalt werden." Theater-Kalender 1787. Später wurden noch „1000 Thlr. zur Verſtärkung der Beleuchtung" bewilligt. Es wurde „eine eigene General-Direktion beſtehend aus dem Geh. Finanzrath v. Beyer, den Profeſſoren Ramler und Engel" eingeſetzt.

**) Vgl. Kehrein Die dramatiſche Poeſie. Lpz. 1840. II. S. 50.

behandeln versuchten. Friedrich Rambach widmete seine „vaterländischen Schauspiele“ 1795 dem Könige, eine Sammlung, die aber schon mit der ersten Hälfte des zweiten Theiles abbrach *). Die in Berlin 1789 erschienene „Theater-Zeitung für Deutschland“ ging, da sie vorzugsweise die Berliner Verhältnisse besprach, schon mit dem 26. Stück ein. Bei der Vorliebe, die der König für die brandenburgische Geschichte hegte, ist es auffallend, daß nicht schon aus höfischen Rücksichten mehr für ihre dramatische Behandlung geschah. Freilich ehrte Friedrich Wilhelm den Shakspear mehr als die deutschen Dichter, den er in der Eschenburgschen Uebersetzung las **) und von dem auf seinen Befehl „König Lear“ gegeben wurde; durch Schröders Darstellung, als dieser den Lear und „den dicken Ritter“, nämlich Falstaff, spielte, lernte er den Briten noch mehr schätzen. Mehr als die deutschen Dichter liebte er die deutschen Musiker und es mußte vor ihm Dittersdorf in Breslau und Mozart in Berlin als Virtuose sich hören lassen ***). Die Hinlenkung auf patriotische Themata trug eben so wenig zur Erhebung des Theaters in Berlin bei, als ebendaselbst zu der der bildenden Kunst, denn es zeigte sich kein fruchtbarer Erfolg, als Friedrich Wilhelm III. viele Bilder mit Vorgängen aus der preußischen Geschichte bei den Malern bestellte und als man im Ausstellungs-Catalog 1800 las: „indem die Kunst sich dem Vaterlande weiht, tritt sie dem Herzen eines glücklichen Volkes näher und darf um so gewisser auf Anerkennung ihrer Bemühungen rechnen.“

*) Am meisten gefiel „der große Kurfürst vor Rathenau“ (20 Jahre vorher hatte J. C. Blum das Schauspiel: „Das befreite Rathenau“ geschrieben) der auch in Königsberg 1807 von Kühne auf die Bühne gebracht wurde.

**) Schummel a. a. O. I. S. 18. 19. Den Geschichtsunterricht, den der König der Gräfin v. L. gab, eröffnete er mit der brandenburgischen Geschichte. — Ein Aufsatz im Theater-Kalender 1787 ist überschrieben: „Ist nicht die Schaubühne das tauglichste Mittel, Volksgeschichte gemeinnütziger zu machen.“

***) Ein Feind der Oper („je mehr man das Publikum an die Singspiele gewöhnt, je mehr artet der Geschmack aus. Man bekömmt für das wahre Trauerspiel einen Ekel und schläft beim feinen Lustspiel ein“) schlägt 1790 vor, um wenigstens den Enthusiasmus für die komische zu mindern, den ernsten Opern eine deutsche Grundlage geben zu wollen, indem er dem Opernschreiber die beliebten Tragödien „Otto von Wittelsbach“, „Caspar der Thorringer“, „Agnes Bernauerin“ zur Bearbeitung empfiehlt. Theater-Kal. 1790.

So haben auch auf den Bühnen Danzigs und Königsbergs v. Baczko's „Conrad Lezkau", Dörne's „Simon Matern" und Kotzebue's „Heinrich Reuß von Plauen" darum kein höheres Intereſſe geweckt, daß die Szene in Preußen iſt und befreundete Anklänge, wie man meinen ſollte, den Gegenſtand uns näher rücken.

Da ſelbſt Hofbühnen, um beſſer zu beſtehn, ſich für Monate in nahe liegende Städte überſiedelten, ſo hätte auch die Schuchiſche Bühne den Namen National-Theater beanſpruchen können*), denn in Königsberg fand ſie immer feſteren Boden und es koſtete ihr gleichſam Ueberwindung, ſich von ihm zu trennen. Den Schauſpielern ging es wohl und ungeachtet glänzenderer Ausſichten auf anderen Bühnen machten ſelbſt die vorzüglicheren nicht leicht einen Verſuch, in Berlin eine Anſtellung zu finden. Der günſtige Ruf führte vom Auslande neue Kräfte zu. Eine Engagementsreiſe, das Suchen nach guten Schauſpielern fand erſt da ſtatt, als die Entſtehung von Neuoſtpreußen dem Bühnenvorſtande den Gedanken eingab, zwei Truppen zu bilden, die von den Geſchwiſtern Schuch geleitet werden ſollten. Im Jul. und Aug. 1794 durchreiſten Steinberg und Ackermann Deutſchland von Inſpruck bis Hamburg, um neue Mitglieder zu gewinnen.

Die Schauſpieler Steinberg, Bachmann, Grüner und Ströbel, die Stammhalter des alten Directoriums, widmeten mit ſehr verſchiedenem Erfolg ihre Kraft dem neuen.

Joh. Chriſtoph Ströbel in Mylau im Voigtlande 1745 geboren, betrat ſchon als dreizehnjähriger Knabe die Bühne. Seine Gattin gab in Riga und Petersburg, wie erzählt, die vornehmſten Rollen in Sing- und Schauſpielen, als er noch Aushülfsrollen übernahm. Bedeutender erſcheint er erſt ſeit 1783, da er drei Jahre nach ſeinem Aufenthalt in Rußland die Wäſerſche Truppe in Breslau mit der Schuchiſchen vertauſchte, der er bereits zu Stänzel's und Schmidt's Zeit angehört hatte. Wenn er im Stande geweſen wäre, ſich mehr zu mäßigen und in ſeinem Spiel größere Leichtigkeit zu bekunden, ſo würden ſeine Leiſtungen als vollkom-

*) Das Breslauer, ſowie das Magdeburger Theater nannte ſich i. J. 1798 National-Theater.

men erſchienen ſeyn. Im Trauerſpiel war er nicht an ſeinem Platz; der Fürſtenpurpur, den er oft trug, vermogte ihm keine Heldengeſtalt und das Pretiöſe der Declamation keine Erhabenheit des Ausdrucks zu geben. Im Luſtſpiel aber wirkte er durch eine einfach natürliche Action, die durch ein gewiſſenhaftes Studium immer mehr Sicherheit gewann. Im Komiſchen und Affectvollen hielt er ſich nicht von Uebertreibung fern, ſo erſchien er, als der zum Capitain avancirte Criſpin des Romanus mit einem Zopf, der zur Erde reichte, und in Stephanies „abgedankten Offizieren" ſah man ſich veranlaßt, ihn zu belehren, daß der Graf in ſeinem Schmerz nicht unſchön werden darf und daß, wenn der Laokoon „in Geſchrei ausbricht, der Künſtler ihn doch nicht mit offenem Munde erſcheinen läßt." — Er ſtellte im „Heinrich den Vierten" den Falſtaff dar, im „Kaufmann von Venedig" den Lorenzo, im „Fiesco" den Mohren, in „Maria Stuart" den Burleigh, in „den Piccolomini" den Octavio. Er ſpielte den „Conrad Lezkau" und wählte zu ſeiner Benefiz-Vorſtellung 1806 den „Nathan den Weiſen" um auch hier die Hauptrolle zu geben. Mehr Dank erwarb ſich Ströbel, wenn er als Rode im „dankbaren Sohn", als Nicolaus Staar, als Don Ranudo und als Langſalm im „Wirrwar" auftrat. Keine Rolle gab er öfter, als die des Präſidenten in „Kabale und Liebe" zuerſt 1788 und zuletzt 1819, da er, um mit einem Ludw. Devrient, der während ſeines Gaſtſpiels in Königsberg den Wurm gab, zuſammen zu ſpielen, noch einmal die Bühne betrat. Ströbel fehlte nicht in Operetten und ſang den Krautmann im „Doctor und Apotheker." Als ſeine Gattin nur noch in ſeltenen Fällen Mütter und Anſtandsdamen repräſentirte, als ſie, wie die Charlotte Brandes, zuletzt die Schenkwirthin in den „Jägern" gab, ſpielte er noch lange beinahe jeden Abend und ließ in ſeiner Perſon wohl und übel die Könige erſcheinen, meiſtens aber, da er ſich einen lang gezogenen Predigerton angeeignet hatte, die Geiſtlichen im verſchiedenſten Koſtüm; wie er beim Todtenfeſt der Principalin Schuch den Prieſter geſprochen hatte, ſo gab er den Paſtor in den „Jägern", den Pater in „den Räubern", den Patriarchen im „Nathan dem Weiſen." Nach dem Theaterbrande 1797 erwarb er ſich durch gewiſſenhafte Regelung der ökonomiſchen Verhältniſſe ein großes Verdienſt um das Beſtehn des Ganzen. Seit 1799 Theater-Rendant war Abends ge-

wöhnlich ſeine Stelle in der Kaſſe und mit Ausnahme des Nathan wird er keine neue Rolle mehr einſtudirt haben. Für manche alte erhielt er noch ſpät Beifall, ſo lobte ihn Kotzebue als Rota in „Emilia Galotti“. Zur Zufriedenheit verſah er ein Jahr die Regie des Schauſpiels neben Beinhöfer, der die Oper leitete. Nachdem Ströbel aus der Oeffentlichkeit ſchon lange ſich ins ſtille Familienleben zurückgezogen hatte, erſchien am 21. April 1818 ſein Name (man wähnte, zum letzten Mal) auf dem Comödienzettel. Der Veteran der Schauſpieler feierte zugleich mit dem Director C. Döbbelin ſein Kunſtjubiläum und trat nach gehaltenem Prolog in dem alten Stück, dem „Deutſchen Hausvater“ in der Titelrolle auf. Er der deutſche Hausvater Ströbel ſteht in der Schauſpielerwelt einzeln da, denn eine Tochter, die in Rußland Kinderrollen gab, wird ſchon frühe geſtorben ſeyn, und wie Flögel, ſo hielt auch Ströbel ſeinen Sohn vom Theater fern und ließ ihn die ernſteren Studien zu einem Staatsbeamten machen.

Chriſtoph Sigismund Grüner wurde zu Königsberg in Schleſien 1757 geboren. Er ſtudirte in Halle und Jena. Da er künſtleriſche Befähigung zu beſitzen wähnte, ſo wurde er Schauſpieler und Schauſpieldichter. In Poſen trat er zuerſt auf und wurde Mitglied der Wäſerſchen Truppe. Als fahrender Schüler durchzog er Deutſchland und kam 1782 nach Königsberg. Hier debütirte er mit der Drillingsrolle der Ferdinande, und obgleich Ackermann ſich in ihr auszeichnete, wurde ſeinem Spiel Beifall gezollt. Später wetteiferte er mehr mit Flögel und gab das derb Komiſche nicht ohne Uebertreibung. In Intriganten-Rollen, die häufig ihre Repräſentanten unter den Komikern finden, ward ihm in Königsberg und in Deutſchland nur eine bedingte Anerkennung. Wie Fauſt verließ er die Schuchiſche Bühne, als ihre bewährte Vorſteherin ſtarb. Er ging 1787 nach Hamburg, wirkte aber hier nicht einmal ein Jahr unter Schröders Directorat. Nach mancherlei Gaſtſpielen, wie in Berlin, iſt er 1788 wieder in Königsberg als Schauſpieler, Sänger und Theaterdichter. Einen Ruf der Frankfurter Nationalbühne, den er 1792 empfing, wies er auf den Wunſch des Publikums zurück. Er gab den Kalb in „Kabale und Liebe“ und den Osmin in „Belmonte und Conſtanze.“ Viele Prologe und Feſtſpiele wurden von ihm gedichtet

und ſeine Schauſpiele einige Male aufgeführt. Als er Königsberg und Danzig 1795 verlaſſen, ſpielte er wieder an verſchiedenen Orten. In Altona beklagte er ſich über die ſtrenge Beurtheilung ſeines Marinelli, in Bremen wurde er materiell verwundet, indem ein auf die Bühne herunterfallendes Eiſen mit der Spitze in ſeine Bruſt drang. Eine Zeitlang war er Mitglied des Theaters in Hannover. Hier wurde von ihm 1798 „Doctor Fauſt, ein ſataniſches Fragment" geſehn, das mehr Aufſehn als Glück machte. Im Jahr 1804 tritt er wieder in Danzig auf. — Zu ſeinen Critikern in Königsberg gehörte der Dichter Werner. Grüner wurde gerühmt, aber entſchiedener getadelt. Man hielt ihm das Extemporiren und Outriren wiederholt als Sünde vor, indem man fürchtete, daß das zu Edlerem geſteigerte Schauſpielweſen wieder zu der ungebundenen Poſſenreiſſerei herabſinken könne. Man verſpottete ſeine Intelligenz, mit der, da ſie das bei Bühnenkünſtlern gewöhnliche Maaß überſtieg, ſich Grüner brüſtete, daß er als Todtengräber im „Hamlet" mit dem Pfeifenſtummel im Munde erſchienen ſey. In einem Epigramm las man, daß ſeitdem die bunten Harlekine von der Szene verbannt wären, es ſich ein grüner anmaaße, auf ſie Plattitüden zu bringen. Man nannte ihn einen unglücklichen Pegaſusreiter und ſprach ſeinem Stücke „Prellerei über Prellerei oder hierin beſpiegelt euch" den Namen eines Luſtſpiels ab, während man ſein Trauerſpiel „Der Irrthum oder Wilhelminens Geſchichte" zum Schlafen langweilig fand. Als Journaliſt ſchrieb er über die Stellung der Schauſpieler, über Schauſpielweſen, Darſtellung und Critik, wie bereits gedacht iſt, und er hatte es auch hier mit ſtrengen Gegnern zu thun *).

*) „Der Irrthum" wurde in Danzig 1782 und „Prellerei" 1787 zum erſten Mal aufgeführt. Jenes, in dem Wilhelmine (Mad. Einer) gleich Weißens Amalie in Jüngingstracht erſcheint, iſt in Danzig 1782 gedruckt, was für den Beifall ſpricht, den es damals fand, denn bei der erſten Darſtellung ſtand auf dem Comödienzettel „der Verfaſſer will das Stück drucken laſſen und bittet darauf pränumeriren zu wollen." Nach Baczko's Verſuch einer Geſch. u. Beſchr. der Stadt Königsberg" im Verzeichniß der Schriftſteller S. 608. iſt von Grüner auch das Luſtſpiel und ein Vorſpiel gedruckt. — Grüner kommt mit als der letzte in den Schriftchen mit fortlaufenden Schauſpieler-Beurtheilungen vor. Dieſe hören für eine Zeitlang auf und nur in auswärtig erſcheinenden Zeitſchrif-

Die beiden Brüder Bachmann, Jean und Karl Wilhelm waren in Rheinsberg 1766 und 1768 geboren, durch ihre ältere Schweſter mit Ackermann verſchwägert und durch ihre Frauen, die Schweſtern Schuch, Schwiegerſöhne der verſtorbenen Directrice. Beide waren Baßſänger*) und beide galten, da ſie ſich zuerſt auf der Bühne verſuchten, für unbedeutend. Bald aber erhob ſich Jean Bachmann zum Liebling des Publikums, deſſen Erſcheinung auf und außer dem Theater ein ſeltenes Intereſſe erregte als ein Ideal der Schönheit, der Mode und der feinſten Tournüre. Sein Talent ſchien ihn jedes Studiums überheben zu wollen und er ſpielte die erſten Rollen ohne alle Anſtrengung. Seine angeborne Gratie galt für Bildung, ſeine Routine für Kunſt. Wie Ströbel Repräſentant der Geiſtlichkeit, ſo war Bachmann der des Militärs. Man ſah ihn in der „Louiſe", im „Faßbinder" als Soldat, in der „Fanchon" als Huſarenoffizier, im „Bettelſtudenten" als den Ingenieur-Lieutenant. Bei der „ungeheuern Heiterkeit," die er zu verbreiten verſtand, gab er eben ſo gut auch den Studenten im letzten Stück und den Hurlebuſch im „Wirrwarr". Auch in Tragödien und großen Opern fielen ihm die Hauptrollen zu Otto von Wittelsbach, Fiesco, Wilhelm Tell, im Kratterſchen Trauerſpiel Menzikoff, in „den Räubern" Franz Moor. Bei dem durchgehend gemüthlichen Charakter ſeines Spiels läßt ſich kaum glauben, daß er dem Scheuslichen den Stempel der Wahrheit aufzudrücken vermogte. Noch auffallender ſind ſeine Leiſtungen als Sänger, da er keine Note leſen konnte. Er ließ ſich ſeine Partie vorſingen und vorſpielen, um ſie dann mit einer Sicherheit vorzutragen, die ſelbſt den Mitſpielenden zu gute kam, die im muſikaliſchen Wiſſen ihm weit überlegen waren. Bachmann ſang den Tarrar im „Axur von Ormus", den „Titus" und den „Don Juan." Als der letzte erſchien er in Königsberg noch 1815 als Gaſt. Die junge Welt der Zuſchauer lächelte zum Verdruß der älteren, als Don Juan ſtets mit einem Taſchenſuch wehend auf die Bühne hüpfte, um nach altem Styl

ten ſtößt man hie und da auf ein dramaturgiſches Referat aus Königsberg. Mittheilungen älterer Theaterfreunde müſſen den Mangel erſetzen.

*) Die Hauptrolle Wilhelm Bachmann's war Franz oder Leporello im „Don Juan."

das Leichte und Flatterhafte auch ſymboliſch auszudrücken. Jean Bachmann vermählte ſich 1788 mit Friederike Schuch und wurde dadurch Mitdirecteur und nächſter Theilnehmer an den Unfällen, die über das Schuchiſche Unternehmen einbrachen, wenn er auch die Directionsſorgen ſeiner Gattin und ſeinem Schwager Steinberg überließ. Das Schauſpielhaus in Danzig drohte den Einſturz und das in Königsberg ſank 1797 in Staub und Aſche. Im Anfang dieſes Jahrhunderts trennte er ſich von Steinberg, indem jener Director des Danziger und dieſer Director des Königsbergſchen Theaters wurde. Der unglückliche Krieg drückte beide unter die Herrſchaft der Crediforen. Bachmann konnte ſich nicht mehr vom Fall errichten. Während ſeine Gattin ſich ganz von der Szene zurückgezogen, blieb er als Schauſpieler und Sänger thätig bis zur Todesſtunde. Er trat auf verſchiedenen Bühnen auf und gefiel als Gaſt auf großen Bühnen, ohne ſich auswärts eine dauernde Anſtellung zu gewinnen. So ſpielte er 1816 in Berlin in der Weißenthurn „Clementine", in Monſigny's „Deſerteur", in Mehul's „Joſeph in Aegypten" und zuſammen mit ſeiner Tochter Friederike *) in d'Alayrac's „Adolph und Clara." Lange wirkte Bachmann zuletzt unter Schröders Directorat in Danzig und Königsberg und gab alte Rollen, die meiſtens nur in einzelnen Szenen beſtanden, in Schau- und Singſpielen, bis er in Königsberg, wenn nicht auf der Szene, ſo im Theater, ein plötzliches Ende fand. Er ſtarb am 6. Dez. 1824 am Schlagfluß, da er ſich zu einer Vorſtellung eben eingeſtellt hatte **).

Karl Steinberg, der Sohn der Karoline Schuch, kann in der Geſchichte des königsberger Theaters, wenn er auch als Schauſpieler und Schauſpieldichter wenig bedeutete, nicht vergeſſen werden, da ſein Name unter den Comödienzetteln während der glänzendſten Periode zu leſen war. Das offene und redliche Weſen, das er als Mann zeigte, ſteht im Gegenſatz zu dem Unklaren,

*) Eine zweite Tochter Jeannette wurde durch die Ehe im jugendlichen Alter der Bühne in Königsberg entzogen. Sie war vorzüglich in kleinen Singſpielen, wie in den „Unglücklichen." Sein Sohn Johann, der mehr Sänger als Schauſpieler den „Don Juan" gab, ſtarb in blühendem Alter.

**) Zweimal verheirathet, hinterließ er fünf Kinder; ein ſechſtes wurde nach einem Tode geboren.

das über ſeine Jugendgeſchichte verbreitet iſt. Der Angabe nach war er in Breslau 11. Nov. 1757 geboren, er hatte Theologie ſtudirt und war auf Veranlaſſung der Mutter wider Neigung und Beruf zur Bühne übergegangen. Man zweifelte an der Echtheit ſeines Namens und wollte wiſſen, daß wie Franz Schuch d. ä. und Stänzel auch er katholiſcher Prieſter geweſen ſey, ſo wie zwei Schauſpieler, die unter ſeinem Directorat wirkten, gleichfalls dem Kloſter entſprungen ſeyn ſollten. Im J. 1778 finden wir Steinberg unter den Mitgliedern der Schuchiſchen Truppe und er ſpielt bis 1780 Bediente, Liebhaber, Deutſch-Franzoſen, (ſeit der „Minna von Barnhelm" kömmt dieſes Rollenfach vor) aber ohne Beifall. Nach einer Abweſenheit von mehreren Jahren kehrt er zu der Bühne der Mutter zurück und giebt, durch ihr Anſehn geſchützt, den Maler Conti, den Barbier Schnaps in den „beiden Billets" und den Sekretär Wurm. Nach ihrem Tode kann er ſich ungeachtet ſeiner hölzernen Steifheit nicht auf den Bretern halten, er wird ausgepfiffen, trotz der Mitdirectorſchaft. Nur ſelten betrat er ſie ſeitdem und in dieſem Jahrhundert nur in einzelnen Fällen, wenn es an andern Kräften fehlte, ohne daß es ihm gelang, aus der Noth jemals eine Tugend zu machen. Nach Baczko's Meinung ließ man den ehrliebenden Mann dafür büßen, daß er Böſewichte darſtellte. Von ſeiner rühmlichen Wirkſamkeit als Director, ſo lang ihm Schwartz zur Seite ſtand, von den Unglücksfällen, die er während der kriegeriſchen Ereigniſſe erlitt und ſpäter unverſchuldet erlitt, als man ihm zumuthete, im Dienſt der Muſen mit geringen Mitteln ein großes Haus zu machen, ſoll ſpäter die Rede ſeyn. — Sein Verdienſt als Schauſpieldichter war ſo gering, daß er als ſolcher nur in ſeinen jüngern Jahren genannt wurde. Nachdem er einem alten Stück eine neue Form zu geben verſucht hatte, wagte er ſich an eigene Compoſitionen, aber auch hier gab er nur Fremdes. Auf das Trauerſpiel „Richardt der Dritte. Nach Weiße und Schäkespear (sic)

*) „Karl Steinberg, zugenannt G... G...r" ſo heißt er in Vollmer's „Fragmentirten Skizzen." Gulfinger (bei Reichardt Guolfinger geſchrieben) Ritter von Steinsberg war Schauſpieldichter und Theaterdirector in Prag, vielleicht derſelbe Goldfinger, der dem Schauſpieler Czechtitzki zu ſeinem Trauerſpiel den Stoff gab. Die Namensähnlichkeit könnte vielleicht auf eine Verwandtſchaft ſchließen laſſen.

für die Schuchiſche Bühne bearbeitet", das er in der Widmung in kindlichem Gehorſam der nachſichtsvollen Aufnahme der Mutter empfahl, folgte im folgenden Jahr 1787 das Schauſpiel „Menſchen und Menſchen-Situationen oder die Familie Grunau" *). Die Erfindung iſt nicht die beſte und der hie und da losgelaſſene Witz der ſchlechteſte. Statt „Menſchen" ſollten obenan Comödianten ſtehn, denn nur dieſe ſieht man in dem aller Wahrheit entbehrenden Schauſpiel. Das bunte Szenengewebe, aus allerlei Requiſiten zuſammengeſteckt, beſteht aus den gewöhnlichſten Theaterreden in der unbeholfenſten Sprache. Die vier Kinder des Commerzienrath Grunau ſcheinen die vier Temperamente zu repräſentiren, von denen jedes auf ſeine Weiſe liebt. Eine Szene, wie in Bretzner's „Räuſchchen" zeigt uns, wie die Liebescandidaten nach einander vom Vater zum Glück befördert ſeyn wollen. Der Melancholismus greift zur Piſtole und ruft: „dort, dort, von wo man nie wieder rückkehrt!" Mendel fragt: „war eher Jude oder Chriſt als Menſch?" Seine vermeintliche Tochter iſt eine Recha, ihm zur Erziehung übergeben, deren Taufnamen er erſt da verräth, als er ſie dem rechten Vater, dem alten Grunau, übergiebt. Der Sohn, der ſich erſchießen wollte, weil er eine Jüdin liebte, iſt nach der Entdeckung noch unglücklicher, bis es ſich findet, daß auch er nur ein Pflegeſohn und nicht ihr Bruder ſey. Eine adelſtolze Baronin ſpricht den Mutterfluch über einen Jüngling aus, der der Tochter Grunaus die gelobte Treue hält; jedoch läßt ſie ſich erweichen, als Henriette außer ſich über ein Anerbieten „mit einem Schrei zu Boden ſchlägt" und entſagen will.

Madam, mir wollen Sie 10,000 Thaler anbieten? Wofür, wofür?

I nun für die genoſſenen Freuden **).

*) In der „Sammlung alter und neuer Schauſpiele, wie ſie von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegeben werden." Frankfurt und Leipz. 1787. Eben und mit günſtigem Erfolg aufgeführte und daher von den Leſern verlangte Stücke ſollten nach dem Vorbericht in der Sammlung vereinigt werden und von derſelben jährlich 2—3 Bände erſcheinen. Aber der erſte Band war der letzte. Neben dem Kanterſchen Nachdruck-Repertorium konnte kein neues beſtehn.

**) Der Verfaſſer ſcheint auf ſeine Mutter und Schweſter Friderike, die als Baronin und Heinriette Hauptrollen gaben, bei der Ausarbeitung beſondere Rückſicht genommen zu haben.

Außerdem giebt es noch allerlei Charaktere, die möglichſt ſchroffe Gegenſätze bilden, ein Schuſter, der vor Hunger einen Mordanfall verſucht, und ein Oſtindienfahrer, der als Millionär heimkehrt. Ein Liebhaber, der ſich in einem Lederkaſten verbirgt, und eine Scheinheilige, die mit Poſtille und Kater ſpielt, ein Hofmeiſter, der mit lateiniſchen Brocken um ſich wirft, ſind eben ſo wenig neu, als drei, Alles mit gleicher Liebe umfaſſende Biedermänner. Einer der letzteren, ein General, charakteriſirt ſich und ſeine Zeit durch folgende Erzählung:

> Mit welcher Unerſchrockenheit ich ins Feuer gehen kann, da ich weiß, ich führe nicht elende Sklaven meiner Zucht an, ſondern freie Leute, — Leute, die für mich mehr fürchten, als für ſich.
>
> Im vorigen Kriege, da ich noch Lieutenant war, hatte ich einen Major zum Chef, der nicht Menſch, der Barbar war. In einem hitzigen Rencontre ſahe ich den Major vor meinen Augen fallen. Ein Kerl von der Schwadron ſchoß ihn nieder. Es war infam von dem Kerl, ich geſteh' es. Ich wollte ihn auf der Stelle rächen, hieb auf ihn ein, aber er ſpornte ſein Pferd, ſtürzte ſich in den Feind und blieb. Ich gab einſt einem alten Kerl einen Dukaten für ſeine kranke Mutter, in einem Scharmützel fiel mir mein Pferd, er ſprang von dem ſeinigen, ſetzte mich mit Gewalt herauf, ſagte: Herr! ich bin alt, Sie jung und in dem Augenblick wurde er vor meinen Augen erſchoſſen"*).

In den Jahren 1795 und 1796 gab Steinberg in Leipzig zwei Familiengemälde heraus. Das eine „Die Hand des Rächers" iſt eine Fortſetzung von Iffflands „Jägern." Im Perſonenverzeichniß ſteht obenan Oberamtmann v. Zeck und in der Mitte Oberförſter Anton Warberger. Mancherlei Aeußerliches hat ſich von dem verſtorbenen Oberförſter auf den Nachfolger vererbt, doch heißt es darum nicht: wie die Alten ſungen, ſo — —. Der Oberamtmann ſucht durch Anwendung von Gefängniß und Folter den vermeintlichen Thäter eines in der Schreiberei verübten Dieb-

*) Das Präludium einer Szene (ein Nachhall der oben angeführten Folterſzene) im Hauſe des Generals zeigt, daß dieſer auch ſtrengen Maaßregeln nicht abgeneigt iſt. „Der Unteroffizier geht hinaus, es wird geſchlagen, daß man es hören kann. Sobald der Kerl einige Hiebe bekommen, ruft der General: Iſt genug! Er ſchlägt mir den Kerl zu Schanden."

ſtahls zum Geſtändniß zu zwingen und zwar den ehrlichen Dorfſchulzen. Warberger drückt auf den unmenſchlichen Quäler eine Piſtole ab, ohne ihn zu tödten. Noch Schlimmeres ſteht nun dem Verfolgten bevor, bis es ſich ergiebt, das Zecks eigener Sohn das Geld entwendet hat. — Das andere Stück heißt: „Leichtſinn und Größe.“ Ein Königsberger Recenſent ſagt: „daß hier die kahle Intrigue und die Charaktere auf die plumpeſte, geſchmackloſeſte Weiſe ohne Haltung aus andern Schauſpielen zuſammengeflickt ſind, das mögte noch hingehn (!), allein man findet ganze Stellen aus bekannten Werken wörtlich abgeſchrieben, zuweilen iſt dies auch ſo geſchehn, daß der Sinn ganz entſtellt wird“ *).

Auf die drei Heldenſpieler Schmidt, Koch und Czechtitzki folgen Haffner, Kramp und Schwartz. Die letzteren waren zugleich Sänger.

Friedr. Wilh. Haffner war zu Dresden 1760 geboren. Als er hier als Mitglied der Wäſerſchen Truppe, nachdem er bereits in Berlin ſeit 1781 eine beifällige Aufnahme gefunden, Hauptrollen gab, entzückte er durch ſein Spiel und ſeine imponirende Geſtalt das Publikum um ſo mehr, als es in ſeiner Erſcheinung das Andenken des berühmten Reinecke erneuert ſah. Haffner mußte aber ſich ſelbſt geſtehn, eine ſolche Größe nicht erreichen zu können. Als die Wäſer Dresden verließ, blieb er dort zurück, noch in demſelben Jahr 1789 vertritt er in Königsberg den unvergeßlichen Czechtitzki. Und kurz vor ſeiner Anſtellung hatte Koch aus Riga nach Deutſchland ſich überſiedelnd in einer glanzvollen Reihe von Gaſtvorſtellungen den alten Enthuſiasmus entzündet. Wie ſchwierig auch ſeine Stellung war, ſo erregte Haffner dennoch durch ſeine Antrittsrolle als Eſſer Bewunderung, ſie folgte ſeinem Richard III., ſeinem Edgar im „Lear“ (Koch gab einſt die Rolle), verflüchtigte ſich aber, als er den Hamlet darſtellte. Gediegneres leiſtete er in Stücken aus dem Familienkreiſe als Wiburg in „Stille Waſſer ſind tief“, als der junge Klingsberg im „Ring“ auch als Repräſentant älterer Charaktere, wie des Siegfrieds von Lindenberg, in deſſen Biederkeit er ſeine eigene

*) Kritiſcher Anzeiger bei Hartung in 4., 1790. S. 25. — Ein Trauerſpiel „Otto von Wittelsbach“ von Steinberg iſt nicht auf des Directors Rechnung zu ſetzen.

zur Anſchauung brachte. Er ſang in der „Louiſe“ und im „Doctor und Apotheker.“ Obgleich es den Königsbergern wohl that, auch von Haffner ſagen zu können, daß er die höhere Ausbildung unter ihnen erlangt habe, ſo gab ihnen doch ſein monotones, oft ungelenkes Weſen — wie bei vielen Schauſpielern war auch bei ihm Nachläßigkeit im Memoriren daran Schuld — Anſtoß und Aergerniß. Immer kälter empfangen, verabſchiedete er ſich 1792 und ging nach Riga. Seine Gattin, die das Cordelchen in „den Jägern“ ſpielte, war unbedeutend. Haffner ſtarb in ſeiner Vaterſtadt, wo ihm mehr Anerkennung zu Theil wurde, 58 Jahre alt.

Joh. Friedr. Kramp aus Lüneburg betrat 17 Jahre alt 1770 die Bühne*). Längere Zeit ſpielte er in Lübeck und hier längere Zeit zuſammen mit dem genannten Engelhardt. Darauf war er Mitglied der Wäſerſchen Truppe.

„Selten hat ein fremder Künſtler ſo viel Lob von auswärtigen Rezenſenten mitgebracht und ſehr ſelten iſt dieſes Lob bei ſeiner hieſigen Erſcheinung ſo beſtätigt worden als bei ihm. Selbſt im kleinſten Zuge ſieht man den Meiſter, der deſto größer iſt, je weniger ihm die Natur, ſo wie die Kunſt faſt Alles verliehen hat. Seine Geſtalt, ſeine etwas unangenehme Sprache, faſt Alles nimmt gegen ihn ein und doch, wer ſah ihn je eine Rolle durch ſpielen, ohne befriedigt zu ſeyn? ſo ging's in Lear, ſeiner Debüt-Rolle. Sein erſtes Erſcheinen auf dem Theater war ihm ſehr entgegen, aber kaum hatte er einige Szenen geſpielt, kaum hatte er den Fluch über ſeine Tochter ausgeſtoßen, als auch ſeine hinreißende, nie falſche Declamation, ſein herrliches Mienenſpiel ihm alle Herzen gewann. Seine Verdienſte, wie der Beurtheiler weiter ſagt, bewährten ſich noch mehr in den Familiengemälden und ließen angeborene Mißſtände, wie die ſchnarrende Stimme und die Kälte, die über ſeine Geſichtszüge verbreitet war, bald ganz vergeſſen. Er ſtieg immer höher und als er im vorgerückten Alter der Bühne entſagte, galt er noch in manchen Rollen für unerreichbar. Selten erſchien er in der ſchimmernden Tracht eines Helden und, wenn er nicht Könige figurirte, ſo zeigte er ſich auch in Tragödien, wie in der Titelrolle des „Nathan“, ohne alles Gepränge. Seine Stärke beſtand in der Charakterzeichnung ſtrenger, aber

*) Wald und Keber Pr. Manatsſchrift. Elbing 1789. II. S. 64.

edler Väter und ſein Fach waren nach der Theaterſprache: tragiſche Greiſe. Kramp kam gleichzeitig mit Mad. Pauly und Haffner aus Dresden nach Königsberg. „Wer ihn einmal ſieht, iſt von ſeiner Trefflichkeit überzeugt. Heil der Schuchiſchen Geſellſchaft, daß ſie ihn zum Mitgliede hat.“ Noch höher ſteigerte ſich der Beſitz des Künſtlers in Verbindung mit der eben ſo begabten Mad. Pauly, welche ſeine Gattin wurde. Neben einander pflegten ſie in Hauptrollen nicht geſehn zu werden. Wenn er den Nathan gab, ſo ſie die Daga und, wenn ſie die Iſabella von Meſſina darſtellte, ſo er den Diego. Unübertrefflich war er als der Oberförſter in den „Jägern“, als der Wirth in der „Minna von Barnhelm“ in den übereinſtimmenden Rollen als Miller in „Kabale und Liebe“ und als Spindler in „Julius von Saſſen.“ Er ſang den Axur und den Tapezirer Martin in der „Fanchon.“ Das Krampiſche Ehepaar hielt ſich ſeit der Bühnentheilung 1802 fern von Königsberg und ſpielte fortan mit immer gleich bleibendem Beifall in Danzig, wo es ſeine Tage beſchloß. Ehe es vom Theater abtrat, ſah man die beiden Künſtlergrößen in untergeordneten Rollen, ſo 1810 in der Weißenthurn „Wald bei Herrmannſtadt“ als den alten Landmann und ſeine Frau. — Seit ihrer Anſtellung hatten beide durch ihren ſtillen muſterhaften Lebenswandel, in dem bei ihnen der rauſchende Theaterjubel wohlthätig verhallte, ſich die allgemeinſte Liebe und Achtung bei der Bürgerſchaft in Danzig gewonnen. Sie bewarben ſich um einen Poſten bei der Stadt und empfingen ihn, wie ſie es wünſchten. Am 1. Juni 1811 wurde er Speiſevater (Inſpector) und ſie Speiſemutter des Kinder- und Waiſenhauſes und ſie verſahen das Amt zuſammen 12 Jahre in löblichſter Weiſe. Merkwürdig iſt es, daß darum die Schauſpielkunſt ihnen keineswegs gleichgültig wurde und daß ſie aus Liebe zu der ihnen untergebenen Anſtalt in jedem Jahre noch einmal die Bühne betraten, nämlich in einer Vorſtellung zum Beſten des Waiſenhauſes. Eine ſolche pflegte gewöhnlich den frühern Theaterfreunden eine alte Erinnerung zurückzurufen, ſo ward 1815 „Galora von Venedig“ gegeben, 1821 „Die Stricknadeln“ *). Prologe und Epiloge wurden von den Feſtge-

*) 1816 kamen ſo „Die deutſchen Kleinſtädter“, 1818 „Neue und Erſatz“ von Vogel, 1819 „Der Herbſttag“ von Iffland zur Aufführung. Dieſen der Wohl-

bern, die ſich aber Gäſte nannten, und von Waiſenknaben gehalten. — Als Kramp das ſiebenzigſte Jahr erreicht hatte, ſtarb er im März 1823. Die Wittwe begab ſich in ein Hospital, in dem ſie von einer Penſion bis 1835 lebte.

Die Rollen, die Haffner geſpielt, empfing Schwartz, der aus Hamburg nach Preußen kam. Tüchtig in der Oper, groß im recitirenden Schauſpiel, überſtralte er Alle vor und nach ihm. Ungeſchmälert bleibt ihm die Ehre, die Bühne Königsbergs zu einer Muſterbühne erhoben zu haben.

Friedr. Karl Rooſe gehört auch zu den Heldenſpielern dieſer Zeit. Er wurde als ein junger fein gebildeter Mann von Schwartz der Direction empfohlen und kam aus Regensburg im Aug. 1794 nach Danzig. Wie überall bewährte ſich auch bei ihm Schwartzens richtiger Blick. Obgleich er ſchon auf mehreren Bühnen geſpielt hatte, ſo konnte ſeine Beſcheidenheit nicht die Scheu überwinden, die oft ein falſches Urtheil veranlaßt. Er gab den Hamlet, den Wiburg und den Garſias in der „Galora von Venedig" mit nicht ungetheiltem Beifall. Bei allem Fleiß, den er auf die Sprache verwendete, fiel ſein rheiniſcher Dialect unangenehm auf. In einer Vorſtellung wurde gepfiffen und wenn man auch, im Kampf mit der ihm feindlichen Partei, ihn durch Hervorruf ehrte, ſo mußte er zur Betrübniß Bachmann's, Schwartzens und zu ſeiner eignen, der gern von beiden gelernt hätte, Königsberg verlaſſen. In einer von ihm herausgegebenen Schrift ſagt er, daß er aus Neigung Schauſpieler geworden und daß bei ihm nicht Kunſt nach Brot gehe *). Im Auslande arbeitete er ſich ſchnell zum größten Künſtleranſehn empor. Als er 1808 den Tod ſeiner talentvollen Gattin Betty betrauerte, wirkte er an dem k. k. Hoftheater in Wien als Inſpicient **) unter ſeinem Schwie-

thätigkeit gewidmeten Vorſtellungen entſprachen die zum Vortheil des ſtädtiſchen Lazareths in Danzig (ſeit dem Aug. 1779 fanden ſie ſtatt) in welchen einige Male ein anſeſſiger Kaufmann Peter Dentler ſpielte, von dem früher ſchon die Rede war.

*) „Epiſtel an den Verf. des im 15. Stück der Annalen des Theaters nebſt kleinen Bemerkungen über Kunſt, Geſchmack, Kritik und Darſtellung." Königsb. 1795.

**) Jetzt iſt der Inſpicient das hinter der Szene, was der Souffleur vor der Szene iſt. Früher hatte er mehr zu bedeuten" denn es heißt: „jeder Schauſpieler iſt gebunden, die Rolle ſo auszuführen, als es der Inſpizient angiebt."

gervater, dem Regisseur Eckardt-Koch. Ueber seinen künstlerischen Werth erklärt sich Ed. Devrient sehr günstig *).

Wenn über die Tüchtigkeit der Schauspieler eine Meinungsverschiedenheit zwischen Direction und Publikum grell hervortrat, so noch mehr in Betreff jugendlicher Schauspielerinnen, weil hier die Verehrer für sie Partei nahmen und durch vorlaute Aeußerungen des Beifalls und Mißfallens für die Begünstigten Vortheile zu erringen suchten. Die größte Aufmerksamkeit wurde den Sängerinnen geweiht. Die Directrice sah sich gezwungen, es mit einem Theile zu verderben.

Vergessen war schon die Zeit, als Madam Ackermann bei ihrem Debüt in einer Oper einen glänzenden Sieg davontrug und Herklots sang:

> Selbst die den Wettgesang mit Dir begannen,
> Verlieren gern — was sie schon fast gewannen,
> Den schweren Preis.

Die Sängerinnen neben ihr sahen damals ihren Ruhm verdunkelt, jetzt war an ihr die Reihe, zurückzutreten. Man verlangte eine „Bravoura", wie man sich ausdrückte, seitdem in den Mozartschen Opern eine Constanze und eine Königin der Nacht gesungen seyn wollte. Die dreißigjährige Mad. Mattstädt, die als eine solche berufen wurde, entsprach wohl nicht den Erwartungen und verließ bald den Schauplatz. Jugendlich aufblühende Talente, glaubte man, wären geschickter von ihrem Enthusiasmus für die Kunst Rechnung zu tragen. Eine Dem. Werther begrüßte man als die vierte Huldin:

> Drum war schon früh Thaliens Erstlingsgabe
> Und eine Götter-Stimme dein. —
> Drum schrieb sie frühe schon in deinen schönen Busen
> Mit Rosen-Schrift: Vollkommenheit *).

Auch sie verschwand. Längerer Gunst hatte sich Mad. Zander zu erfreuen. Henrici's Töchter Rosa und Minna spielten schon in zartem Alter Soubrettenrollen und versuchten sich in Gesangpartien. Die eine an den Souffleur Zander verheirathet,

*) Gesch. d. deutschen Schauspielk. III. S. 139.
*) Gedichte von F. L. Z. Werner. Königsb. 1789. S. 88.

bildete ſich zu einer vorzüglichen Sängerin aus, ſo daß ſie, noch nicht 20 Jahre alt, nur in Singſtücken und Opern auftrat. Sie gab den Oberon in Wranitzkys Oper, ſie ſang im „Don Juan" die Laura (Elvira), in der „Zauberflöte" die Königin der Nacht, die ſie von Mad. Ackermann überkommen und in „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Vincenz Martin die Lilla, die ſie nach dem Ausdruck eines mißliebigen Recenſenten vom J. 1794 erobert hatte und die man wahrſcheinlich von einer anderen Sängerin wollte geben ſehn *). Mad. Zander erſcheint zuletzt 1799. Mit dem Verluſt der Stimme verlor ſie Alles, und dem Muſendienſt entfremdet, mußte ſie, um ihr Leben zu friſten, niedere Dienſte verſehn.

Jeannette Kaltenbach 1776 in Danzig geboren, ſpielte kleine Rollen ohne Glück, wie gefällig auch immer ihre blühende Jugend, ihre Geſtalt und ihr Anſtand war. Nach zwei Jahren 1789 wurde aber ihr Spiel und ihr Geſang als hinreißend in Verſen und lautem Beifallruf geprieſen. Die Directrice, die in wohl kleidender Jünglingstracht als Louiſe entzückt hatte, fand ſich dennoch veranlaßt, 1791 die Rolle an ſie abzutreten, vielleicht weil Benda zu den Beſchützern der jüngeren Sängerin gehörte. Seitdem ſtieg ſie mit jedem Abend höher in der Gunſt der Zuſchauer. Ein Impromtü von Werner lautete:

Wer von uns Männern hat als Jungen dich geſehn,
Und fühlte nicht, was Männer fühlen?
Welch Mädchen glühte nicht und mußt beſchämt geſtehn,
Du ſeyſt Aglaja ſelbſt und könnteſt Amorn ſpielen?

Sie ſpielte die Friderike in den „Jägern" und ſang die Roſalie im „Apotheker und Doctor" mit gleicher Anmuth. Sie that ſich in Mozartſchen Opern hervor und ſang die Pamina 1794 ſo vortrefflich, daß man ihr in Verſen ſagte, ihr Geſang wirke in der Zauberflöte den rechten Zauber und ihrer Engelſtimme Silberton wäre im Stande, den Erfinder der Melodien dem Grabe zu entlocken. Sie theilte es mit der Baranius, daß wenn man etwas an ihr ausſetzte, ſo zu große Jugend. Als ihr Talent der glücklichſten Entwicklung entgegengereift, wurde ſie der Kunſt ent-

*) „Ueber den letzten Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft in Danzig 1794."

rückt, indem ein Herr v. Oſten aus Curland ihr 1794 Herz und Hand bot *). Sie kehrte aber wieder zur Bühne zurück und nach ihrer Trennung ſpielte ſie in Breslau Anſtandsdamen als Mad. Oſten, denn das v. (das v. Kurz nicht verläugnete) wurde damals nicht auf dem Comödienzettel gelitten.

Im J. 1794 kam Mad. Wolſchowski mit ihren beiden reich begabten Töchtern nach Preußen. Anfänglich wurde die Familie wenig beifällig, beinahe theilnahmlos aufgenommen. Von Dem. A. Wolſchowski, nachmals Mad. Schwarz, heißt es: „ihre Stimme iſt angenehm, aber von wenigem Umfang, Bravour-Sängerin kann ſie daher nie werden" **). Die Meinung änderte ſich bald. Sie lehrte, welche Anſprüche man an eine Geſangskünſtlerin zu machen hatte und ſie ſteht an der Spitze der großen Sängerinnen in Königsberg und Danzig. Mad. Ackermann mußte ihr ihre Stelle in der Oper einräumen und die Directrice auf dringendes Verlangen des Publikums ihre dankbarſten Rollen, namentlich die jugendlichen, im recitirenden Schauſpiel.

In dieſem waren unter den Damen die bedeutendſten die Directrice und Mad. Kramp.

Mad. Johanne Charlotte Wilhelmine Pauly, nachmalige Mad. Kramp, von der ſchon oben die Rede war, war eine geborne Löffler und betrat 26 J. alt zuerſt die Bühne. Sie vertauſchte die Thiemſche Geſellſchaft mit der Wäſerſchen und dieſe mit der Schuchiſchen. Als tragiſche Schauſpielerin that ſie ſich in den Forceroſſen der Agneſe Zanetti, Orſina und der Lady Macbeth hervor. Als denkende Künſtlerin durchdrang ſie nach dem Bericht der Rezenſenten die Leidenſchaften bis in die geheimſten Tiefen des Herzens und ſpielte mit Meiſterſchaft Königinnen, die Eliſabeth im „Richard III." und im „Eſſex" und in „Maria Stuart" die Iſabella in der „Braut von Meſſina"; ihre große imponirende Geſtalt rechtfertigte ſchon allein die Wahl. In lobpreiſenden Beurtheilungen wird geſagt, daß ſie im Tragiſchen und

*) In mehren Jahrgängen des Th. Kalenders lieſt man, daß ſie ein Herr v. Sacken geheirathet habe, in Verwechslung mit Mad. Einer, die von v. Sacken, auch einem Curländer, heimgeführt wurde. Die Königsberg betreffenden Nachrichten ſind hier, beſonders was Namen betrifft, ſehr ungenau, ſo wird Kramp, Kranz, Fasquiel Vascivel und Kwell genannt.

**) Th. Kal. 1797. S. 291.

Komiſchen gleich groß geweſen. In der kleinen Rolle der Frau Günther in der „Louiſe" entfaltete ſie im Spiel und Sang ſoviel Humor, daß ſie die Ehre des Hervorrufs mit der Hauptperſon theilte. Sie gab die Oberförſterin, Mad. Bernhard im „Räuſchchen" und ähnliche Rollen ſo lange unübertrefflich, bis Mad. Wolſchowski zeigte, daß in ihnen der Ausdruck der Wahrheit durch Gemüthlichkeit noch geſteigert werden könnte. Staunen erregte Mad. Kramp durch ihre Rolle in: „Wiſſenſchaft geht vor Schönheit" (nach Goldoni), in der ſie mit Geläufigkeit lateiniſch disputirte. Wegen ihrer klaren Ausſprache und gefühlvollen Declamation wurde ſie mit Recht beneidet und daher beinahe regelmäßig zum Vortrag von Feſtreden gewählt; in einer ſolchen pflegte ſie zuletzt in den Waiſenhaus-Vorſtellungen Worte des Dankes an die Verſammelten zu richten. Schon 63 Jahre alt ſpielte ſie zum Beſten des Waiſenhauſes noch die Agneſe Zanetti. — Sie blieb, ſo lange ſie den Muſen huldigte, der Directrice treu, mit Ausſchluß einer kurzen Zeit im J. 1795, die ſie zur Wiederherſtellung ihrer Geſundheit in einem Bade verlebte; ſie gehörte ſeit 1802 ausſchließlich der Danziger Bühne an und noch lange nach ihrem Abgange hatte ſie Einfluß auf die jugendlichen Schauſpielerinnen und zwar nach einer Nachricht einen ſchädlichen.

Friederike Bachmann geb. Schuch trat am 1. Januar 1767 in Berlin ins Leben. Von der Mutter für die Bühne beſtimmt, empfing ſie von dem einſichtsvollen Schmidt Unterricht in der Declamation. Sie begann als Kind ihre Künſtlerlaufbahn mit der Arabella in „Miß Samſon"; ſpäter war es für gewöhnlich das Julchen im „Räuſchchen", in dem ſich die kindlichen Talente zuerſt redend vernehmen ließen. Friederike ſang und tanzte und, nachdem ſie verſchiedene Kinderrollen gegeben, wetteiferte ſie als Sängerin mit der etwas jüngeren Baranius und als Tänzerin mit Mad. Einer. Sie ſpielte die Lotte im „deutſchen Hausvater", die Cora, Gurli, Amalie in Kotzebue's „Kind der Liebe", die Friederike in den „Jägern" mit verdientem Beifall, ſie zeichnete ſich in Darſtellung der muntern muthwilligen Mädchen in den Jüngerſchen Luſtſpielen aus. Sie beſeelte ein reger Enthuſiasmus für die Kunſt, wie ihre Mutter. Von ihr kurz vor ihrem Abſterben in das Weſen des Directionsgeſchäfts eingeweiht, befolgte Friderike die Lehren mit heiliger Ver-

bindlichkeit. Man erkannte es und dankte ihrem Wirken, man nahm aufrichtigen Antheil an den Leiden und Freuden der Künstlerin, die unter den Augen der Zuschauer groß geworden, und im Vertrauen darauf konnte sie in einer poetischen Anrede beim Wiedererscheinen nach dem Wochenbett die Worte sagen:

Bin ich Euch noch, was ich Euch sonst gewesen,
O wohl mir dann, daß ich genesen.

Beim Abschied von Danzig:

— — denkt zurück
An Nickchen, die der Morgensonne
Betend für Euch nun bald entgegenblickt.

Die Kritiker, die der Direction Fehler vorrückten, störten nicht weniger als ihre Vertheidiger das innige, freundschaftliche Verhältniß. Ihre Mutter erhob sich erst zu Ansehn, seitdem sie allein stand, und der thätigen Mad. Bachmann schadete wohl nichts mehr, als daß, wie ihre Schwester eine minorenne Mitdirectrice war, auch ihr Stiefbruder und ihr Mann als minorenn sich betrachteten. Um den Spottnamen Souveraine abzuweisen (wogegen sie ihre Mentoren Künstlerprätendenten nannte) erklärte sie, daß Alles von Allen gemeinschaftlich berathen und besorgt würde; allein es war bekannt, daß Steinberg nur das Oekonomische leitete und Bachmann d. ä. nur spielte und die Proben abhielt, dagegen ihr die Wahl der Stücke und die Rollenbesetzung überließ. Wenn die Directrice auch nicht frei von Eitelkeit und leidenschaftlicher Gereiztheit war, so wurde sie doch nicht vom Vorwurf getroffen, aus rollensüchtigem Ehrgeiz die neu aufstrebenden Kräfte niederzuhalten, um zum Schaden der Kunstgenossinnen selbst als junges Mädchen stets auf der Szene zu erscheinen. Man griff sie an der bei Theaterdamen empfindlichsten Stelle an, indem man an ihr Alter erinnerte und in einem Bericht die 28jährige, gar eine 30jährige Schöne schalt. Wider frühere Gewohnheit hielt man es ihr bitter genug vor, daß sie allein von ihrer „Mutter gebildet ward, nie bei einer andern Gesellschaft gespielt, ja vielleicht kaum eine andere gesehn und nur vor diesem Publikum gespielt habe.“ Die Familie Wolfschowski rief, ohne wie es scheint, Intriguen anzuzetteln, eine neue Gestalt der Dinge hervor. Bei Mad. Ackermann, Mad. Kramp und der Directrice wurde durch sie Mißmuth geweckt. Man verkannte ältere

Vorzüge, indem man ein neues Talent erhob und vor Entzücken es überſah, daß die Erſcheinung der Dem. A. Wolſchowski dem Auge manches Ungefällige darbot. Was an ihr mißfiel, ſollte Schuld der Directrice ſeyn. Dadurch daß ſie in einem Auftritt zu brilliren ſich angelegen ſeyn ließ, ſollte ſie einmal die Mitſpielende verlegen gemacht haben. Obgleich Mad. Baranius in Berlin, beinahe in gleichem Alter ſtehend, die früher genannten jugendlichen Rollen fortan ſpielte, ſo entſchloß ſich Mad. Bachmann die Louiſe der Dem. Kaltenbach, die Gurli der Dem. A. Wolſchowski abzutreten. Auch die Margarethe in den „Hageſtolzen" ward ihr abgetrotzt, indem das Publikum in Danzig an zwei Abenden mit wüthendem Lärm die Iffiandiade verlangte, um in ihr Wolſchowski die Mutter und die Tochter zu ſehn. Mad. Bachmann gab nach *), ungeachtet eines Drohbriefes, in dem man ihr die Wahl ließ zwiſchen neuem Tumult oder Beibehaltung der Margarethen-Rolle. In der Rolle der Minna von Barnhelm, der Eulalia, der Natalie in Kratter's „Menſchikof und Natalia" und der Aſanaſia in Kotzebue's „Graf Benjowski" blieb ſie jetzt noch ungekränkt, allein ſie ſah es richtig voraus, daß man es verſuchte, ſogar Eiferſüchtelei zwiſchen ihr und der eignen Schweſter anzufachen. Charlotte Schuch, ſpäter mit dem jüngern Bachmann vermählt, machte auf der kaum betretenen Künſtlerlaufbahn außerordentliche Fortſchritte. Ehe die Directrice zu dem Fach der Mütter überzugehn für gut fand, bildete ſich Mad. Bachmann d. j. in ausdrucksvollen Charakteren aus und nahm auf der Szene neben ihrem Schwager Jean Bachmann in Tragödien eine ehrenvolle Stelle ein. Jene den Vergleich mit der Schweſter fürchtend, zu ſtolz um ältere Rollen zu ſpielen, betrat immer ſeltener die Bühne, angeblich weil Krankheitsleiden ſie dem Künſtlerberuf entzögen. Sie verſuchte ſich als dramatiſche Schriftſtellerin und ihr 1795 dargeſtelltes Luſtſpiel: „Duelliren und Copuliren" gefiel **). Nach dem Brande des Schauſpielhauſes, der

*) Sie ſchreibt in der 1795 gedruckten „Berichtigung des Aufſatzes über den letzten Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpielergeſellſchaft in Danzig." S. 12: „Sogleich trat ich die Margarethe an Dem. Wolſchowski ab. Anfänglich weigerte ſie ſich, ich bat aber und ſie ſpielte." Die Schrift iſt wahrſcheinlich aus Roose's Feder gefloſſen.

**) Im ſelben Jahre wurden gleichfalls mit Glück die Arbeit einer andern

eine neue Rührigkeit verlangte, erſcheint ihr Name häufiger auf dem Comödienzettel ſo als Amalie in den „Räubern“ und zuletzt 1799 als Leonore in „Fiesco“. Nach der Theilung der Theater iſt ſie in Danzig nur Directrice bis zum unglücklichen Kriege und nur, wenn eine Benefiz-Vorſtellung für ſie und für ihre Kinder gegeben wird, lieſt man noch Friederike Bachmann, aber nicht in der Reihe der Spielenden. Außerhalb Danzigs ließ ſie ſich herab ſelbſt Statiſtenrollen zu übernehmen *).

Wenn bei den Schauſpielern es ſonſt gewöhnlicher „Noth ohne Sorgen“ als „Sorgen ohne Noth“ heißt, ſo ſah Mad. F.

Dame in Königsberg aufgeführt: „Beſtrafte Eitelkeit“ nach the old maid von einer jüdiſchen Kaufmannsfrau Seligmann. Th. Kal. 1796. S. 215.

*) Weniger bedeutend im Schauſpieler-Perſonal ſind: Joh. Chr. Kroſegk mit Frau. Er, ein Berliner von Geburt, hatte zu Abbt's Truppe gehört. Sie traten auf dem Schuchiſchen Theater zuerſt in „Kabale und Liebe“ auf, er als Ferdinand ſie als Lady Milford. Da ihnen verdiente Anerkennung nicht zu Theil wurde, ſo gingen ſie bald ab 1790. Weyrauch und ſeine Frau ſpielten nicht ohne Beifall und gingen 1800 nach Petersburg. Arnoldi aus Potsdam, ein Porzellanmaler, erwarb ſich als Schauſpieler, ein anderer Czechlitzky vornämlich die Gunſt der Frauen. Beſonderes Glück machte er in Mitau. Er war 1794 für ein Paar Jahre bei der Schuchiſchen Bühne angeſtellt, wo er zuerſt den Hamlet ſpielte. Zu verſchiedenen Zeiten gab er darauf, ein unſtätes Leben führend, in Königsberg Gaſtrollen und nie ohne Beifall. Weisſchuh Roose's begünſtigter Nebenbuhler, trat in Opern in Tenorpartien auf. Wieland, Selke aus Reval geben Liebhaberrollen Ohlhorſt und Frau aus Strelitz, beide ſingen, verlaſſen bald nach ihrer Anſtellung 1794 die Bühne. Mattſtädt ſpielt Alte, deſſen Frau Sängerin. Schmidt, Baß, ſingt den Saraſtro. Herford, Tenor, den Gonſalvo oder Ottavio. Schirmer kleine Singpartien, Adam im Dorfbarbier, ſeine Kinder ſpielen Kinderrollen. Chevalier, Lange, Hanſchmann und Heinze Bedientenrollen, letzterer ſingt.

Mad. Mühle und Dem. Hilſcher kleine Rollen, letztere heirathet Zimmermann. Dem. Fasquiel, aus Königsberg gebürtig, ſpielte Kammermädchen, übernahm aber als Galora eine zu große Aufgabe. Dem. Moſer aus Danzig gab 1788 Julchen im „Räuſchchen“ 15 J. alt. Dem. Wotruba ſingt die Pamina. Dem. Hellwig ſingt. Die 1795 als vorzüglich verheißene Sängerin Fiala gefällt nicht und verſchwindet bald. Mad. Irmiſch und Tochter kurze Zeit 1801 angeſtellt.

Kahle, darauf Zander, Souffleurs. (Früher hieß es 1781 „einige Mitglieder der Geſellſchaft vertreten die Stelle wechſelsweiſe“). Grewe Caſſirer.

Von Schwartz, der Familie Wolſchowski, Cillay u. ſ. w. im Folgenden.

Bachmann, ob auch meiſt mit trüben Blicken, das Inſtitut blühen und gedeihen, das in wohl geordnetem Zuſtande auf die Geſchwiſter Schuch vererbt, durch günſtige Umſtände aller Art gehoben wurde. Wenigſtens während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. ruhte ein ſichtbarer Segen auf dem Unternehmen und auch in ſpäterer, unglückſchwangerer Zeit war der Schrecken größer als die Gefahr. Die Einnahme entſprach dem bedeutend geſteigerten Bedarf vollkommen. Die Vortheile, die Jeſter durch ſeine Arbeiten der Direction der Mad. Schuch zuzuführen ſtrebte, konnte er erſt nach der Verbindung mit ſeinem Freunde Benda der nachfolgenden gewähren. So lange waren Kotzebue *), Dittersdorff und Mozart kaum dem Namen nach bekannt, die auf einmal mit unerſchöpflichem Segen das Repertoir bereicherten, ſo daß 1788 das Ballet aufgegeben werden konnte; es ward nicht mehr verlangt, weil es, wenn auch ein guter Tanzmeiſter gewonnen war, ohne koſtſpielige Ausſtattung nie den rechten Effekt zuwege brachte. Vordem ſuchte man durch einen einzelnen, neu angeſtellten Künſtler die Theaterluſt aufzufriſchen und ihr anziehenden Reiz einzuflößen. Die neue Direction konnte, da eine von ihr unternommene Reiſe zur Gewinnung neuer Mitglieder den beſten Erfolg hatte, eine ganze Zahl ausgezeichneter Darſteller dem Publikum vorführen, von denen mehrere, was wohl in Anſchlag zu bringen iſt, ſchon zuſammen geſpielt und ſich an einander gewöhnt hatten, ſo daß „die allgemeine Zufriedenheit" die glückliche Wahl anerkannte. Die beſchwerlichen Reiſen der Geſellſchaft, die jährlich unverhältnißmäßige Summen verzehrten, wurden immer mehr und mehr eingeſchränkt. Ungeachtet der gaſtlichen Aufnahme, die die Geſellſchaft ſtets in Curland fand, folgte dem erſten Beſuch der neuen Direction 1788 erſt nach vier Jahren der zweite. Vorwand des Nichterſcheinens wurde von den kriegeriſchen Verhältniſſen hergenommen. Als die Truppe 1791 die Bühne in Mitau eröffnete, hielt Mad. Kramp den von Grüner gedichteten Prolog, einen zweiten am Namenstag des Herzogs und als in Liebau die mit Beifall gekrönten Vorſtellungen fortgeſetzt wurden, ſo empfing als Geſchenk die Directrice 50 Dukaten und eben ſoviel ihre

*) Iffland's „Jäger" wurden von Mad. Schuch in Szene geſetzt und die Oberförſterin war eine ihrer letzten Rollen.

Gesellschaft. Dennoch ergab die in Königsberg aufgemachte Rechnung, daß der Vortheil ganz unerheblich sey, da die Reise hin und her 1500 Thlr. gekostet hatte. Indessen hatte die Rigische Bühne seit der Leitung von Koch und Meyrer Ansehn gewonnen und die von dem letzten mit Madam Bachmann seit 1788 gepflogenen Unterhandlungen wegen Abtretung des auf Curland lautenden Privilegiums konnten zum glücklichen Abschluß kommen. Mad. Bachmann hatte die Ablösungssumme um so mehr als Geschenk anzusehn, als der Herzog 1793 für immer Curland verließ und es 1795 an Rußland abtrat. Man hielt sich auch nicht mehr zu jährlichen Reisen nach Danzig verpflichtet. Wenn die dortige Comödienbude 1781 als bequem und geräumig gelobt wurde, so entsprach sie nun bei ihrer Schadhaftigkeit und den neuern Anforderungen nicht mehr dem Bedürfniß. Im J. 1788 wurde das Haus von einer Baucommission untersucht und, wohl zum Verdruß der Spielenden, für noch haltbar befunden, im Jahr 1795 *) spielte die Gesellschaft ununterbrochen in Königsberg und besuchte weder Elbing noch Danzig, am 24. Juni 1797 erklärte die Direction, daß sie bei der immer mehr sich verschlechternden Verfassung des Lokals nicht zurückkehren könnte, denn es wäre zu klein, Kälte und Zugwind erzeugten häufig Erkrankungen und der Gewinn — die Reise mit den Reisegagen betrugen 1500 Thlr. — stünde nicht im Verhältniß mit den Mühseligkeiten, so daß der Bau eines Schauspielhauses als Erforderniß ihres Wiederkommens zu betrachten sei. So konnte man sich aussprechen, da der größere Reichthum Königsbergs seit 1793, die Zahl vornehmer Kaufmannsfamilien, die sich für das Theater interessirten, die lebens- und schaulustigen Kurländer, die mit ansehnlichen Wechseln die Universität bezogen **), dem Kunstunternehmen ausreichende Subsidien sicherten.

*) Im Th. Kal. 1797. S. 289. wird gesagt, daß vom 29. Sept. 1794 bis Ende Aprils 1796 in Königsberg gespielt sei, allein wir wissen, daß am 11. und 18. Nov. 1794 in Danzig das Parterre lebhafte Szenen extemporirte.

**) Man wird an die Schauspiellust der Göttinger Studenten erinnert in der Lebensgeschichte des Schauspieldirectors Abbt 1784. S. 22. „Damals liefen die Studenten wie rasend nach der Comödie und den Comödianten. Wenn der Wechsel verschwunden war, so wurden Uhren, Kleider, Bücher, Hemden, alles verkauft und versetzt. Wenige Collegia wurden gehört. Alles flog nach der Comödie."

Geringerer Glanz aber größere Freudigkeit umwebte daſſelbe zur Zeit der Madam Schuch. Sie, die an der Spitze ſtand, bewahrte den Künſtlerruhm und die Liebe des Publikums bis zum Grab, während Mad. Bachmann von jüngern Künſtlerinnen ſich überflügelt und die Gleichgültigkeit derer zunehmen ſah, deren Beifall ſie durch Gewiſſenhaftigkeit in der techniſchen Geſchäftsführung zu erwerben ſtrebte. Damals fügte ſich noch das Kunſturtheil und ſchrieb Verſtöße dem Zwang der Umſtände zu, während jetzt eine ſchwarzgallige Kritik die Zügel der Verwaltung verwirrte bis zur Ergreifung ſchiefer Maaßregeln, wie die Entlaſſung des Schauſpielers Roose. Mißliche Verhältniſſe, ſchwer zu befriedigende Verpflichtungen, oft die Sorgen für den nächſten Tag werden manchmal ſchlafloſe Nächte der frühern Direction bereitet haben, aber ihr blieb das Haus, an welches ſich das glänzende und erhebende Andenken an Conrad Ernſt Ackermann und Franz Schuch, den Vater, knüpfte, zwei Männer, die in Ehren den künſtleriſchen Lebenslauf abſchloſſen. Mad. Bachmann wurde dagegen durch einen Blitzſchlag aus heiterer Luft, durch ein urplötzliches Unglück zu Boden geſchlagen, und völlige Rathloſigkeit brachte ſie an den Rand der Verzweiflung. Sie ſah das Ackermannſche Schauſpielhaus ein Raub der Flammen werden gerade da, als ſie ſich ſtolz von den Danzigern abgewendet hatte, die Macht des Unſterns erhöhte ſich noch, als der König 20 Tage darauf ſtarb und die Landestrauer denen, die Alles verloren hatten, den Erwerb verbot.

Am 27. Oct. 1797, als „Galora von Venedig" geſpielt werden ſollte, brach vor Anfang der Vorſtellung um 3 Uhr Feuer im Büffet (in der Punſchbude) aus und griff bei ſtarkem Winde ſo heftig um ſich, daß das Theater mit drei anderen Häuſern in Aſche ſank und weder die Bibliothek und die Partituren, noch die Garderobe, geſchweige denn die Decorationen und andere Habſeligkeiten gerettet werden konnten. An 40 Familien wurden brodlos.

Die Geſchwiſter Schuch erklärten die Direction einſtweilen niederlegen zu müſſen. Die Schauſpieler erwählten aus ihrer Mitte ein Comité und Ströbel, Schwartz und Kramp boten ihren ganzen Einfluß und ihre ganze Thätigkeit auf zur Abhülfe augenblicklicher Noth und zur Errichtung eines kleinen Theaters. Die Mildthätigkeit der Einwohner wurde in Anſpruch ge-

nommen, eine Summe als Fonds zu einem neuen Unternehmen von den Theaterfreunden in Königsberg und Danzig beſorgt und die Vorſtände der erſten Theater von dem Ereigniß in Nachricht geſetzt. Ströbel wandte ſich in einem Brief an Riga und es zeigte ſich, daß ſein Name dort noch in gutem Andenken ſtand. Der Schauſpiel-Director Meyrer erließ in Folge deſſen einen Aufruf an die Freunde der Kunſt und gab zum Beſten der Abgebrannten den „Oberon" mit einem Prolog, der vor einer dazu gemalten Gardine geſprochen wurde mit der Anſicht des in Aſche begrabenen Muſentempels. Bei „Ihrem traurigen Schickſal, ſchrieb darauf Meyrer am 28. Oct. a. St. 1797 an die Geſellſchaft, welches Sie betroffen und wovon mein alter Freund Hr. Ströbel mich benachrichtigt hat, konnte ich nicht umhin, ſoviel in meinen Kräften ſtand, Ihnen eilige Hülfe zu gewähren. Ich habe zu dieſem Zweck eine Vorſtellung gegeben, von welcher ich den Ertrag von 450 Thlr. Ihnen hiemit überſende, begleitet von dem herzlichen Wunſche, daß bald alle deutſchen Theater ein Gleiches thun mögen. So darf man ſich dem Vertrauen überlaſſen, daß ein Werk, welches ſeit vielen Jahren einen bedeutenden Rang unter den deutſchen Bühnen einnahm, auch fernerhin ſich erhalten werde." Am 26. März 1798 wurden in Berlin zum Vortheil der Bühne in Königsberg „die Räuber" dargeſtellt. Schröder in Hamburg, der mit dem von ſeinem Stiefvater erbauten Schauſpielhauſe ein merkwürdiges Denkmal früher Erinnerung zuſammengeſtürzt ſah, ſandte eine nicht unbeträchtliche Summe an das Comité. In Königsberg wurden zur Unterſtützung der Schauſpieler Concerte veranſtaltet. Anzeigen von eingegangenen Geſchenken lieſt man wiederholt in den Zeitungen. Laut Befehl wurde die für 6 Wochen beſtimmte Landestrauer für Muſik und Schauſpiel auf 8 Tage beſchränkt. Unterdeſſen war ein Theater im altſtädtiſchen Junkerhof aufgeſchlagen und „von den anweſenden Schauſpielern zum Behuf ihrer ferneren Exiſtenz" zuerſt Iffands „Hausfrieden" gegeben. Ungeachtet der geringen Kräfte und des beſchränkten Raums wagte man ſich an die Darſtellung der „Zauberflöte" und die den Spielenden nur zu nahe ſtehenden Zuſchauer erkannten, daß buntes Papier und Wachsleinwand zur Pracht der Gewänder verwendet war. Der Muſikdirector Mühle mußte aus dem Gedächtniß die verlornen Partituren aufſchreiben, wie

dies bei der Darſtellung des „Eremiten von Formentera“ auf dem Comödienzettel angegeben wird. Ein Theil der Schauſpieler hatte ſich im November nach Danzig begeben und gab Vorſtellungen zu erhöhten Preiſen. In den Opern wirkten hier Schwartz und ſeine Frau, eine geb. Wolſchowski.

Nachdem der Schrecken verwunden und die Gefahr des Untergangs gewichen war, trat wieder die frühere Direction an die Spitze, die aber bis zur Entrichtung der Schuld für fremde Rechnung das Werk fortführte. Wie die andern Schauſpieler waren die dirigirenden auf eine Gage geſetzt und ſie begnügten ſich mit ſo Wenigem, daß „die gütigen Creditoren“ ihnen Benefiz-Vorſtellungen gewährten.

Den redlichen Anſtrengungen folgte das Gelingen und zuverſichtlich konnte man dem Entſtehn neuer Schauſpielhäuſer in Königsberg und Danzig entgegenſehn.

Wenn wir die ſzeniſchen Leiſtungen in dieſem Zeitraum als Geſammtbild auffaſſen, ſo finden wir, daß nie vorher ſo viel Neues ſich zuſammendrängte, darum aber das Repertoir durchaus nicht bunter erſcheint, weil das Neue gefiel und oft wiederholt wurde. Das Deutſche tritt niemals ſo entſchieden hervor und ſchiebt das Fremdländiſche zurück. Claſſiſche Muſik übertönt die claſſiſche Dichterſprache. Viermal in der Woche verlangte das Publikum in Königsberg Opern *). Zur „Zauberflöte“ kam eine Fortſetzung „das Sonnenfeſt der Braminen“ von Hensler mit Muſik von W. Müller, das neue koſtbare Decorationen erforderte, neben „Don Juan“ erhielt ſich in Gunſt das „Unterbrochene Opferfeſt“ von Winter. Wenn auch die italieniſchen Opern: „der Director in der Klemme“ und „die heimliche Ehe“ von Cimarosa, „die Müllerin“ und „der Barbier von Sevilla“ von Paiſiello, „Lilla“ und „der Baum der Diana“ von Martin, „Axur“ und „das Käſtchen mit der Chiffre“ von Salieri gern geſehn wurden, ſo reichte der Ruhm dieſer Componiſten doch nicht im Fernſten an den Mozarts hinan. Die franzöſiſchen Opern, die ſonſt im Vorgrunde ſtanden, ſind bis auf wenige vergeſſen und nur von Gretry wird, als eine früher nicht genannte Schö-

*) Die Wäſer ließ ſogar (1790) alle 14 Tage eine neue Oper einſtudiren.

pfung „Richard Löwenherz" ausgezeichnet. Meist kleine Singspiele erheiternden Inhalts werden von den Franzosen entlehnt „der Faßbinder" von Audinot, „der kleine Matrose" von Gaveaux. Deutsche Stücke, wie „der Dorfbarbier" von Schenk, der in alter Liebe sich behauptende „Kaufmann von Smyrna" von Stegmann, „das Donnerwetter oder der reisende Student" halten ihnen die Wage. Neben Dittersdorf und Friedr. Ludw. Benda gehört Wenzel Müller zur Tagesordnung, der durch „das neue Sonntagskind" die frohste Laune weckte und durch ähnliche Stücke das Andenken an „das Sonnenfest" verlöschte. Für die Coriphäen in Dramen und Comödien wird dadurch Spielraum gewonnen, daß eine große Zahl älterer Dichter sich zur Seite geschoben sieht. Von Shakspear geht beinahe nur „Hamlet" über die Szene. Von Lessing, Goethe*) und Schiller werden „Minna von Barnhelm", „Clavigo", „die Räuber" und „Fiesco" verlangt. Durch Gastspieler wird manches Trauerspiel für die Dauer eingebürgert, so durch Eckardt-Koch „Otto von Wittelsbach" und durch Mad. Pauly, nachmalige Mad. Kramp, „Graf von Esser", von Dyck nach Banks**) bearbeitet. Die Lustspieldichter Jünger, Schröder, Bretzner, Iffland und Kotzebue treten mit ihren vornehmsten Erzeugnissen auf. Zu ihnen gesellt sich Vogel, dessen „Amerikaner" mehrfach zur Aufführung gebracht wird. Manche Stücke wurden nach dem Manuscript gegeben, wie 1796 das noch immer anziehende Lustspiel: „die Schachmaschine" das Beck nach dem Englischen schrieb. Unter den kleinen Stücken sind es „die beiden Billets" von Wall (Heyne), die ein über das andere Mal als wirksames Nachspiel dargestellt werden. Was dem Romanenleser gefallen, reizte in dramatisirter Form zum Anschaun und wie „Werther", so wurde auch der „Siegfried von Lindenberg" in Szene gesetzt; Romanenschreiber hielten sich darum, wie es scheint, für berufen, auch als Dramatiker zu erscheinen, so schrieb Spieß eine „Clara von Hoheneichen" und Lafontaine eine „Tochter

*) „Die Mitschuldigen" verschwinden nach den ersten Vorstellungen.

**) Lessing hob die englische Tragödie aus dem Dunkel hervor. Von der Dyckschen Bearbeitung wurde 1786 die dritte Auflage gedruckt. Goethe hielt das Stück für bedeutend genug, um es mit einem Epiloge zu versehn.

der Natur", die in der Darstellung auf der Schuchischen Bühne wohl aufgenommen wurden.

Die Besetzung einiger Opern und Singspiele war in verschiedenen Zeitläuften folgende:

Belmonte und Constanze.

	1789.	1802. Königsb.	1808. Königsb.	1810. Königsb.	1815. Königsb.
Bassa	Hr. Ströbel.	Hr. Carnier	Hr. Kühne.	Hr. Bährenfeld.	Hr. Melchior.
Constanze	Mad. Ackerman.	Dem. Bessel d. ä.	Mad. Ritzler	Mad. Mosewius.	
Blonde	Dem. Kaltenbach.	Mad. Lanz.	Dem. Sehring.		Mad. Köttlitz.
Belmonte	Hr. Ackermann.	Hr. Weiß.			Hr. J. Miller
Pedrillo	= W. Bachmann.	= Sehring.	Hr. Mosewius.	Hr. Deichmann.	
Osmin	= Grüner.	= Schwartz	= Gosler.	= Blum. = Mosewius 1811.	= Hunnius.

Don Juan oder die redende Statue.

	1796.	1799.	Danzig 1810.	Königsb. 1812.
Don Juan	Hr. J. Bachmann.	Hr. Schwartz.	Hr. J. Bachmann.	Hr. Blum.
Donna Laura (Elvira)	Mad. Zander.		Mad. Ritzler.	Mad. Mosewius.
Der Kommandant (Komthur)	Hr. Flögel.		Hr. Ritzler.	Hr. Schmidt.
Donna Anna	Mad. Ackermann.	Mad Schwartz, geb. Wolschowski.	Dem. Bachmann.	Md. Schmidt geb.
Gonsalvo (Ottavio)	Hr. Herford.	Hr. Weisschuh.	Hr. Ellias.	Hr. Weiß. Hr. J Miller 1815.
Franz (Leporello)	= W. Bachmann.			Hr. Mosewius.
Peter (Masetto)	= Schirmer.		= Ludwig.	= Pauly.
Klärchen (Zerlina)	Dem. A. Wolschowski, nachm. Mad. Schwartz.	Dem. J. Wolschowski, nachm. Mad. Lanz.	Dem. Zeis, nachm. Mad. Weise.	Mad. Köttlitz.

Louise.

	1790—1791.	Königsb. 1820.
Kollmann	Hr. Grüner.	Hr. Laroche.
Hans	= Haffner.	= Weise.
Louise	Mad. F. Bachmann. Dem Kaltenbach.	Mad. Geißler, geb. Lanz.
Garbe	Hr. Flögel.	Hr. Gosler.
Hannchen	Mad. Ackermann.	Mad. Weise.
Fr. Günther	Mad. Kramp. Mad. Wolschowski.	= Lansch.
Soldat	Hr. J. Bachmann.	Hr. Hüray, d. ä.
Renwal	= Ackermann.	= Meißner.

Apotheker und Doctor.

	1790.	Königsb. 1850.
Stößel	Hr. Flögel.	Hr. Grübel.
Claudia	Mad. Ströbel.	Fräul. Fiſcher.
Leonore	» Ackermann.	» Gilbert.
Reſalie	Dem. Kaltenbach.	» Armbrecht.
Krautmann	Hr. Ströbel.	Hr. Scheerer.
Gotthold	» Haffner.	» Stephan.
Sturmwald	» Ackermann	» Richter. (Hr. Düffke in Berlin).
Sichel.	» Grüner.	» Haſſel.

Unter den Gaſtſpielern iſt in der doppelten Bedeutung der erſte Eckardt-Koch, der 1788 mehrere berühmte Trauerſpiele auf die Schuchiſche Bühne brachte. Porſch d. ä., der in Riga neben ihm geſpielt, hatte ſich mit Glück nach ihm gebildet und überraſchte ſeine Landsleute in Königsberg, die er als Anfänger verlaſſen, durch ein treffliches Spiel. Dreimal gab er auf ſeiner Durchreiſe einige Gaſtrollen. Zuerſt 1789 als er Riga mit Frankfurt a. M. vertauſchte, 1797 als er von dort zurückkehrte und 1801 als er wieder von Riga nach Deutſchland ging. In Riga ſcheint er aber dennoch ſein Leben beſchloſſen zu haben. Das erſte Mal gab er mit dem bekannten Berliner Chriſt zuſammen, der mit Porſch ſich zum kurfürſtlich Mainziſchen Nationaltheater begab, jener gab den Buſch im „Räuſchchen", den Amtmann Zeck in den „Jägern", den Mohren im „Fiesco" und dieſer die jugendlichen Charaktere in denſelben Stücken, daneben den Graf Klingsberg im „Ring" und den Baron Wallenfeld in Ifflands „Spieler", letzte Rolle in Danzig. So wie Koch gaben als Gäſte Arnoldi und Meyer den Hamlet. Im Jahr 1793 ſang Appel in Danzig den Saraſtro und ein italieniſcher Sänger Comoglio ſang vor und nach einer Theatervorſtellung komiſche Arien. Unter den gaſtirenden Damen iſt Mad. Reinecke*) zu nennen; einſt die Nebenbuhlerin der Brandes, neben ihrem Gatten ein ge-

*) Da die Comödienzettel leider! kein Datum haben, ſo iſt eine Verwechslung bei gleichen Namen leicht möglich. Im Th. Kal. 1789 iſt von einem Reineckeſchen Ehepaar die Rede, das die Schuchiſche Bühne aber wahrſcheinlich ſpäter — verläßt.

feierter Liebling auf verschiedenen Bühnen Deutschlands, ließ sie sich 1784 scheiden und beschloß 1789 ihre Tage in Petersburg. In Danzig gab sie im „Ring" die Frau v. Daring. Ferner Mad. Irmisch, die 1796 in Ifflandschen Stücken gefiel. Mit ihrer Tochter war sie 1801 angestellt. Eine polnische Schauspielergesellschaft kam 1792 von Riga nach Königsberg, ohne, wie es scheint, Vorstellungen gegeben zu haben. Dagegen erschien, als die Geschwister Schuch 1797 Danzig verlassen hatten, der Schauspieldirector Truskolaski und gab unter andern Stücken „die Hochzeit der Bauern. Eine wahre polnische Original-Oper. Die Musik von dem berühmten Kapellmeister Stephani." Diese Oper, wird auf dem Zettel hinzugefügt, ist mit angenehmen Vodevillen (sic) besetzt.

Seitdem das Theater einen höheren edleren Charakter empfangen, wurde die Liebe zu ihm immer allgemeiner und während sonst die Mode den Bühnencultus beherrschte, entlehnte sie jetzt von ihm ihre Farben. Als Mad. Baranius in einem Singspiel als die schöne Schusterin auftrat, gab man diesem Stück neben diesem Namen noch den der „pücefarbenen Schuhe", weil damals Couleur de Puce*) an der Tagesordnung war. Jetzt wurde ein Bonnet à la Eulalie, ein Hut à la Tarar im Putzladen verlangt. Für Naivthun entstand der Name Gurlisiren. Wie einst das Lied: „Auf auf ihr Brüder und seyd stark" überall zum Trost Verbannter wiederhallte, so wurde jetzt mit dem Eremiten von Formentera gesungen:

Ziehet hin, zieht hin in Frieden,
Unser aller Gott mit euch!
Unser Glauben ist verschieden,
Unsre Herzen sind sich gleich.

Bei einer solchen Wendung des Verhältnisses beanspruchten die Schauspieler immer dringender auch außerhalb der Bühne eine würdige Stellung. Vordem war es ihnen genug, wenn man ihnen Duldung gewährte, sie in ihren Unternehmungen nicht störte und sie nicht wegen ihres Berufs anfeindete. Jetzt wollten sie als eigener Stand durch besondere Gesetze anerkannt seyn. Dahin wei-

*) Ein Stück führt auch diesen Namen.

ſen alle Aufſätze Grüners, die in mehreren Jahrgängen des Reichardſchen Theater-Kalenders abgedruckt ſind und zu weiteren Erörterungen die Veranlaſſung gaben. Grüner will, daß in dem Grade, als dem Schauſpieler die Ehre ſeines Künſtlerthums klar werde, dieſes ihm auch zur Achtung verhelfe. Gemäß demſelben ſteht er über dem Publikum, das verächtlich zu ihm blickt. Der Name Comödiant ſoll vergeſſen werden. „Sind nur einige Züge im Schauſpiel: das Religionsedikt *) und in dem andern: Doctor Bahrdt mit der eiſernen Stirn wahr, ſo übertreffen dieſe Züge Alles, was man jemals dem Schauſpielerſtand angeklekſt hat.“ Was man mit Recht den Schauſpielern als Schuld vorwirft, fällt auf die zurück, die Verpflichtungen gegen ihn zu erfüllen haben. Gebt ihnen den gebührenden Lohn (dies iſt etwa das Eigentliche einer weiten Auslaſſung), ihnen, die euch geiſtigen Genuß und belehrende Unterhaltung verſchaffen, und zwingt ſie nicht irre umherzuſchweifen, ſo werden ſie von dem unregelmäßigen Leben abſtehn. Ihr glaubt Alles zu thun, wenn ihr durch Klatſchen ihnen Beifall zollt, dadurch verderbt ihr aber Alles, denn das Klatſchen nährt übermüthige Eitelkeit, erregt Mißſtimmung zwiſchen den Collegen und legt gewöhnlich den Grund zur Intrigue und Kabale. Jede größere Stadt kann ein Theater erhalten, wenn es nicht übertriebene Anſprüche an daſſelbe macht. Die Leiſtungen können aber nur der Einnahme entſprechen. Doch ihr verlangt von der kleinſten Bühne, daß ſie es der größten gleich thue. Es ſollen große Stücke gegeben werden mit Pracht und Aufwand. Der Schauſpieler muß deßhalb borgen und dies verleitet ihn zu leichtſinnigem Schuldenmachen **). — „Der Stand des prächtigen Elends“ verdient aber um ſo mehr freundliche Unterſtützung, als die Schauſpieler Märtyrer für die gute Sache ſind (ein Mitglied des königsberger Theaters braucht einmal für Tragödienſpieler den Namen: Trauerſpieler) und durch die Kunſt, die eine beſtändige Nervenanſpannung fordere, ſich Krankheiten und einen frühen Tod zuziehn. — Auf den Vorwurf daß der Schauſpieler nichts ſelber wäre und wider den Begriff

*) Ein Seitenſtück zum „Bahrdt.“

**) Man ſehe den Theil des Aufſatzes: „Deutſches Theater“ im Theater-Kalender 1792.

von Würde sich in jeden Charakter hineinlöge, erwiderte Großmann, daß der Schauspieler selbst Dichter, Redner, Maler und Bildhauer wäre *). Als Redner dünkte sich der Schauspieler um so höher, als damals dem Theater mit der Beruf zuerkannt wurde, patriotische Gesinnungen verbreiten zu helfen und der Minister v. Zedlitz von einer Gleichstellung sprach zwischen dem Lehrer der Religion und dem Lehrer des Patriotismus **). Heinr. Zschokke schrieb: „Zur angenehmen Gesellschafterin nicht allein, sondern auch zur Tugendpredigerin könnte Thalia erhoben werden; sie sollte Pflegerin des guten Geschmacks, der Aufklärung, der Industrie und des Patriotismus werden ***). Bei solchen Ansichten (deren Kundgebung übrigens dem Gros der Bühnenkünstler weniger ersprießlich als schädlich war durch Erregung eines sich überhebenden Selbstgefühls) ist es nicht zu verwundern, daß mancherlei eine andere Gestalt gewann. Sonst wurden Predigten gegen Schauspieler gehalten, jetzt erschienen „Predigten für Schauspieler." Auch hier wird es ihnen nahe gelegt, die Bühne aufzugeben, aber indem man ihnen das Schwere der Kunst vorhält, mit der Warnung, nicht im irrigen Glauben, als wenn das Theater dem Müßiggänger und Leichtfertigen einen bequemen Zufluchtsort darböte, sich ihm zuzuwenden †). Als Kutheroth in Königsberg 1789 starb, zeigte die Beerdigung nach dem Bericht, daß das Vorurtheil schon selbst in diesen Gegenden geschwunden; denn der Sarg, von seinen Collegen getragen, wurde „von vielen angesehnen Männern begleitet."

Dennoch in schonungsloser Art stand das Publicum dem Schauspieler auf der Szene gegenüber, indem jeder Theil meinte, daß nur um seinethalb der andere erscheinen müsse. Der eine hielt es mit Schröders Ausspruch: „kein Publikum hat einen Schauspieler gebildet", der andere wußte sich etwas damit, daß

*) Von der Moral der Schauspieler hatte Großmann, der oft hintergangene Impresario, keine günstige Vorstellung.

**) Litt. u. Th. Zeitung 1778. I. S. 108.

***) Th. Kal. 1790. S. 56 in dem Aufsatz: „Schutzrede für wandernde Truppen." Der Verf. behauptet, daß „das Schauspiel mit zur Säuberung der Religion beitrug."

†) Sie erschienen zu Lübeck 1788. Der Verf. hieß Fischer und war aus Schwerin.

noch in ſpäterer Zeit mehrere Mitglieder dem Aufenthalt in Königsberg Alles zu danken hatten. Es iſt nöthig, näher auf das Verhältniß einzugehn und auch hierüber Stimmen der Zeit zu vernehmen.

Das Parterre, ſonſt die einige ſtimmgebende Macht, zerſpaltete ſich. Jeder auf den Richterſtühlen wollte mit ſeinem eignen Urtheil ſich hervorthun und die Norm der Geſchmacksbildung beſtimmen. Nach John waren die Tonangeber im Militär und in der Judenſchaft, die ſich beſonders bemerkbar machten und in ihren Anſichten ſich nicht vereinigen konnten und mogten. Die althergebrachte Eiferſüchtelei zwiſchen Danzig und Königsberg gab der Parteiung neue Nahrung; wenn ein Schauſpieler an einem Ort gefallen, ſo mißfiel er bisweilen ſchon darum an dem andern. Der Sänger und Schauſpieler Ohlhorſt war in Danzig im Schauſpiel als nicht übel befunden und in der Oper des Bravorufs als würdig erachtet. Das Publikum in Königsberg vergab ihm das nicht und, um den Armen aus ſeinem Künſtlertraum zu wecken, wurde ein Schauſpiel von Iffland, und Mozarts „Belmonte und Conſtanze" rückſichtslos in die Pfanne gehauen. Männer von gemäßigter Sinnesart ließen ſich gegen den Unfug vernehmen. Sie wollten, ohne dem Zuſchauer das Recht des laut zu äußernden Beifalls und Mißfallens geradezu abzuſprechen, nicht, daß die Mißbilligung in Aerger und Haß ausarte, daß man die Humanität dem unglücklichen Darſteller gegenüber ganz vergeſſe und ihn durch Verhöhnung moraliſch zu vernichten trachte *), daß

*) Schon im Jahr 1781 wurde in Folge eines verdrüßlichen Vorfalls bemerkt: „Man verſetze ſich nur einen Augenblick in die traurige Verfaſſung eines Schauſpielers, der das Unglück hat, gemißhandelt zu werden; man ſehe ſeine Betrübniß, fühle den Schmerz ſeiner gekränkten Ehre, ſeine Muthloſigkeit und alle Qualen, die mit der Kränkung der öffentlichen Schmach verbunden ſind und urtheile, ob es menſchenfreundlich gehandelt ſey, ſolchen Unmuth bei ihm zu erregen! Ein Unmenſch wäre es, der muthwillige Veranlaſſungen zum höchſten Mißmuth geben könnte!" Von kunſtrichteriſchen Verfolgungen einzelner Schauſpieler iſt ſpäter oft die Rede. Als Werthen 1788 Königsberg verließ, dankte er in der Abſchiedsrede dem Publikum,

— — da ein kritiſch Ungeheuer
Mit Neid erfüllt Verderben ſchuf,
Da eiltet Ihr herbei, beſeelt von edlem Feuer,
Und es entfloh vor eurem Ruf.

man nicht um des Einen willen die Achtung gegen Alle, Künſtler und Zuſchauer, aus den Augen ſetze. Er gedenkt früherer Zeiten als man das traurige Spiel eines Einer, Seebohm und Anderer ruhig hinnahm, und er bittet nicht das Anſtoß Gebende undankbarer Rollen auf den Spieler zu beziehn. Er legt es den Beſuchern des Theaters ans Herz, es nicht dahin kommen zu laſſen, daß von Obrigkeit wegen die Verſammlung überwacht werde, wie einſt in einem Tanzſaal ein wachthabender Offizier die Aufſicht führte. Er meint, bei einem Gaſtmahl, das man bezahlt habe, ſtünde es jedem frei, eine Speiſe ſtehn zu laſſen, ſein Aergerniß über die ſchlechte Anrichtung zu äußern und wegzugehn, aber keineswegs das Tiſchtuch mit Allem, was darauf befindlich, zu Boden zu reißen und gefliſſentlich den geſammten Theilnehmern das Vergnügen zu verderben. Durch das Da-Capo-Rufen, wie ſchmeichelhaft es auch den Schauſpielern ſeyn müſſe, verlange man nur etwas von der Gefälligkeit derſelben und man dürfe die Wiederholung nicht als ein Recht mit Ungeſtüm fordern. Es ſey nicht zu entſchuldigen, wenn durch Klatſchen, geſchweige denn durch Pfeifen und Ziſchen die Vorſtellung unterbrochen werde, da man bis zum Fallen des Vorhangs zu warten habe, um Lob und Tadel auszuſchütten. Jeder Einzelne habe die Verpflichtung für Alle, die Täuſchung, der man ſich hingeben wolle, nicht aufzuheben *).

John, in der Abſicht, eine Einlenkung zum beſſern Ton wieder herbeizuführen, erinnerte ſich mit Wehmuth früherer Zuſtände, wenn er ſchreibt**): „Jahre durch hatten ſich unſere Schauſpieler

Roose wurde 1794 in Macbeth in einer Nebenrolle unverdienter Weiſe ausgepfiffen und unverdienter Weiſe hervorgerufen. Von Gerechtigkeit vernimmt man nichts in den Theaterberichten im Wochenblatt „Scherz und Ernſt. Königsberg 1801.“ Mit Ausnahme Schwartzens werden Alle getadelt und nur einige Talente nicht in Abrede geſtellt. Auf die Gefahr ſich den Vorwurf zuzuziehn „gottloſe Kabale gegen die Direction“ anzuzetteln, ſagt der Verfaſſer: „von einer ordnenden Hand oder vielmehr einem Kopfe iſt nirgend eine Spur ſichtbar.“ — „Keine Leſeprobe, aber am Tage der Aufführung Generalprobe.“ „Für jede Woche ein neues Stück und ſo ſchnell wie möglich.“ Der Verfaſſer ſcheint ſpätere Theaterzuſtände vorauszuſehn. Gegen die letzte Behauptung ſind die Comödienzettel ſprechende Zeugniſſe.

*) Baczko's Annalen des Königreichs Preußen. Königsb. 1793. Band II. III S. 56.

**) Kritiſcher Anzeiger. Hartungs Verlag. 5. Febr. 1798.

und ihr Publikum ſo an einander gewöhnt, waren ſo befreundet geworden, daß von dieſem kein muthwilliges Verabſäumen des Kunſtfleißes geargwöhnt und daher auch kein Bedürfniß einer öffentlichen kritiſchen Schau gefühlt wurde. Vielleicht bedachte das Publikum, daß die Mitglieder der Bühne — Künſtler und Schauſpieler, jenes aus Neigung, dieſes aus Bedürfniß ſind und daß man dem Künſtler hin und wieder Launen und Mißgriffe des Schauſpielers nachſehn müſſe. Dieſer friedliche Verkehr begünſtigte die freundſchaftlichen traulichen Mittheilungen der Kenner und Dilettanten; ſo hatten wir die Freude, mehrere in der Ausbildung ihrer Talente bei uns fortſchreiten, ſie im Boden der Freundſchaft gedeihen, nicht bloß im Treibhauſe ſaft- und kraftlos aufſchießen zu ſehn. Nur jener friedliche Verkehr des Publikums mit der Bühne konnte nach dem unglücklichen Brande die Mitglieder unſerer Bühne anlocken, in den Stunden der Noth und der Anfechtung zuſammen zu halten. Nur das Uebergewicht der Achtung des Publikums und ihres dankbaren Vertrauens auf ein längeres geruhiges und ſtilles Leben in ſeinem Schooße konnte die Schauſpieler — deren größerer Theil der günſtigſten Aufnahme auf andern Bühnen ſicher war — an die Brandſtätte der unſrigen, eigentlich an unſere Gaſtfreundſchaft feſſeln. Und von dieſen Seiten betrachtet ſcheint der jetzige Zeitpunkt des kritiſchen Federleſens der übel gewählteſte zu ſeyn."

Die Ordnung, dies erkennen wir aus ſolchen Zeugniſſen, die das Kunſtinſtitut ſeit E. C. Ackermann hielt und adelte, neigte ſich der Auflöſung zu. Zeit war es, daß eine kräftige Hand, eine entſchiedene Künſtlergröße das Steuer ergriff, damit das Theater in Königsberg nicht blieb, was es war, ſondern höher ſtieg, als es je geſtanden.

Beilage zur fünften Abtheilung.

Geſchichte des Luſtſpiels: „Der reiſende Student."

Wie willkührlich auch die Bearbeiter des Sachſiſchen Faſtnachtsſpiels „der fahrend Schüler" zu Werke gingen, um den

Stoff durch ein größeres Perſonal anſehnlicher zu machen, um ihn bis zu zwei und drei Akten zu erweitern und den Inhalt zu verfeinern, ſo iſt doch in der neuſten Umformung noch das Urſprüngliche herauszuerkennen. Vier bekannt gewordene Bearbeiter ſind Schwan, Weidmann, Albrecht und Schneider. Keiner von ihnen dachte an den nürnbergiſchen Meiſterſänger, deſſen Erfindung traditionell zu ihrer Kenntniß gekommen war. Das in Manheim 1772 erſchienene, von Schwan verfaßte Stück führt den Namen „Der Soldat als Zauberer.“ Rouſſeau (Kunſtſtudien S. 168.) nennt es ein anonymes(?) Alltagsſtück. Aus dem Soldaten wird ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus, der im Hauſe eines Waſſermüllers verkehrt. Die Rolle des fahrenden Schülers und Zauberers übernimmt der Bettelſtudent, „den Degen mit dem Gepäck über der Schulter, an der Seite am Riemen die Leier“, der, wie er erklärt, die Leute auf der Reiſe um eine Gabe anſpricht. Geziemlich wird im 19. Jahrhundert aus dem Bettelſtudenten ein Student, der „einen anſtändigen Pump riskiren“ will *), das ehebrecheriſche Weib, das bei Sachs Beſuche vom Pfaffen annimmt und ihn bewirthet, verjüngt ſich zur ſchmucken Müllerstochter, die den Lieutenant lieber mag als den häßlichen Wirthſchaftsbeamten und jenen zu einem kleinen Gaſtmal in nächtlicher Weile empfängt. Statt der Würſte und Semmeln bei Sachs giebt es Paſteten. Unerwartet kömmt der Alte und der Gaſt muß ſich verbergen und kriecht bei Sachs in den Ofen, bei den Bearbeitern in einen Kaſten. Um ihn aus dem widerwärtigen Verſteck in Freiheit zu ſetzen, wird vom luſtigen Studenten eine Teufels-Citation vorgenommen. Dieſe iſt überall eigenthümlich behandelt. In Berlin pflegte Schneider als Student den Teufel beim großen Zumpt mit Panis, Piscis, Crinis, Finis ꝛc. zu beſchwören.

Paul Weidmann nannte 1775 ſein Stück: „Der Bettelſtudent oder das Donnerwetter“, ein Original-Luſtſpiel in 2 Aufz. „Der Inhalt dieſes Stücks iſt, ſo leſen wir im „Taſchenbuch des Wiener Theaters 1777 S. 121. aus einer Sammlung von Schnaken genommen, die 6 Bände und den Titel Vade mecum für

*) Bevor er ſich durch eine Heirath bindet, ſagt er „gehe ich nach Göttingen, ſtudire das Nefas, dann gehe ich nach Heidelberg, ſtudire da das Fas.“

luſtige Leute hat. Der Verfaſſer hat ihn mit ein Paar überflüſſigen Perſonen und noch obendrein mit einem Donnerwetter beladen."

Es erſchien in Leipzig 1795 „Der Teufel ein Hidraulikus. Ein Luſtſpiel in drei Akten. Nach dem Bettelſtudenten fürs ſächſiſche Hoftheater bearbeitet von Albrecht." Das Meiſte, was er dazu that, beſteht wohl in der Beifügung von allerlei Geſangſtücken, da „Der Bettelſtudent oder das Donnerwetter" bis auf die neu hinzugekommene Margarethe dieſelben Perſonen enthält.

L. Schneider gab dem von ihm neu geſtalteten Singſpiel den Namen: „Der reiſende Student oder das Donnerwetter", ein muſikaliſches Quodlibet in zwei Aufzügen. Berlin 1838 *).

Hans Sachs. Ein Faſtnacht-Spiel mit Vier Perſonen „Der fahrent Schüler mit dem Teufelpannen." Anno Salutis 1551. Am 6. Tag Nouembris. **).

S. 37. Die Bawrin bringt Würſcht, Semmel und Wein, ſpricht.

Nun eßt und trinkt, ſeyt guter ding
Vnd ſorgt nit das uns miſſeling,
Vor nachtes kommet nit mein mann.

Der Pfaff ſpricht:

Hör wer thut durch den gatter gan,
Ich hör klingen die kue glocken.

Die Bawrin geht ſchawt vnd ſpricht.

Mein Herr ſeyt nit ſo gar erſchrocken,
Es geht ein bettelman herein
Es wirdt ein fahrender ſchuler ſein.

Der Pfaff ſpricht.

So gib ihm raſch und laß ihn gehn
Vnd laß ihn nit lang hinnen ſtehn.

Der fahrent Schüler kommt und ſpricht.

O mutter gib dein milte ſtewr
Mir armen fahrendem ſchuler hewr.
Der ich im land hin und her fahr.

*) Im „Jocoſus, Repertoir für das deutſche Liederſpiel. Erſtes Bändchen."

**) „Das ander Buch Gehr Herliche Schöne vnd Warhaffte Gedicht. Getruckt in Kempten 1613.

Der Pfarrer ſpricht:

Du wirſt ſo lang fahren fürwar,
Biſt du zu letzt fehrſt an den galgen.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Mein Herr ich kan mit euch nicht balgen,
Sonder mir ein par kreutzer leiht
Vnd wenn ich einmal werd geweiht,
Möchte ich ewer caplan wern.

38 Der Pfarrer ſpricht:

So muß man dir vor ein platten ſchern
Draußen auff dem rabenſtein
Du ſtertzt vmb auff dem landt gemein,
Um alle bawren zu betrügen *).
Mit liſtigem Maui und argen Lügen.
Heb dich nauß hab dir drüß vnd peuln.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Mein Herr thut euch nit ob mir meuln
Gebt mir armen ſchulen ewer ſtewr.

Die Bawrln ſtößt ihn vnd ſpricht:

Heb dich nauß heb dir das plaw fewr,
Du unverſtandner grober püffel
Du fauler ſtertzer vnd du ſchlüffel
Vnd laß mich ungheit in meim hauß.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Nun ich will gerne gehn hinauß,
Doch ſag ich euch bey meinen trewen
Der hohmut wird euch beyde rewen.

Der fahrent Schuler geht ab.

Der Pfarrer ſpricht:

Geh ſper die haußthür eben zu
Das nit ein jeder bettler thu
Vns uberlauffen in der ſtuben.

Albrecht. Wilhelm Student und Hannchen, Müllers Tochter.

6. Hannchen.

Ich muß allein ſeyn. Nehm er einmal ſein Päckchen und geh er weiter.

*) Dieſe Zeile und die folgende mußte des unſaubern Ausdrucks halber verändert werden, das Uebrige iſt buchſtäblich treu.

Wilhelm.

Ei, ei, Jüngferchen, das iſt außer dem Spaß. Hier iſt eine Landſtraße, da weiſet man die Menſchen nicht weg.

Hannchen.

Wenn ſie einem nicht im Wege ſind. Ich habe hier aber allein zu thun.

Wilhelm für ſich.

Vermuthlich eine Zuſammenkunft. Da muß man wohl Platz machen.

Hannchen giebt ihm Geld.

Seh Er ſich nicht um, das ſag ich Ihm, ſonſt geb' ich in meinem Leben keinem Studenten wieder was.

Hans Sachs. Der Pfaff will trinken, der Bawer klopffet an.

der Pfaff ſpricht:

Botz leichnam madel wer klopfft darauß
So vngeſtüm an deinem hauß.

Die Bawrin geht ſchawt vnd ſpricht.

Botz leichnam angſt es iſt mein mann
Wie ſoll wir vnſern dingen than.

Der Pfaff ſpricht:

Botz küren marter wo ſoll ich hin?

Die Bawrin ſpricht:

Mein lieber Herr bald ſchlieffet in
Den ofen, ſo will ich vntern parn *)
Den wein, ſemmel vnd würſcht bewarn
Vnd ſo bald heint entſchiefft mein mann
Will ich euch helffen wol darvon.

Der Pfaff laufft auß, die Fraw thut auff, der Bawer kompt vnd ſpricht:

39. Wie das du das hauß ſperreſt zu?

Die Päwrin ſpricht:

Mein mann wiß daß ich's darumb thu
Dann unſers nachbawrs ſew mit hauffn
Mir täglich an den tennen lauffen,
Vnd thun mir ſchaden: wie das ſo bald
Mein mann heut kommeſt auß dem wald.

*) Vielleicht eine tragbare Ofenbank, deren Name von bahren abzuleiten iſt.

Der Pawer ſpricht:

Soll ich dir nicht vom unglück ſagen
Wir haben beydn hacke zerſchlagen,
Nun kund wir fellen mehr kein bäum
Da muſt ich wol wider erhenn,
Der hunger trieb mich auch darzu
Mein prat mir ein wurſcht oder zwu,
Gib mirn ſewſack? mit feiſtn grieben
Der nechten zunacht iſt vberblieben.
Schaw wer geht durch den gattern rein.

Die Päwrin lauft und ſpricht:

Es wirdt ein farender ſchuler ſein
Ich will ihn bait fertigen ab
Nicht gern ſolch leut im hauß ich hab.

Die Päwrin laufft will ihm geben, der ſchuler tritt zum Pawrn vnd ſpricht:

Ein guten abent lieber vatter
Ohn geſehr ſo ſtund offen dein gatter,
Da ging ich fahrender ſchuler rein
Bitt vergünn mir in ſtadel dein,
Im hew zu ſchlaffen dieſe nacht.

Die Päwrin ſpricht:

Hat dich der teufel wider rein bracht.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Mutter ſchweig, ſo ſchweig ich auch.

Der Pawer ſpricht:

Mein ſchuler ſag was iſt ewer brauch?
Das ihr alſo umbfahrt im land.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Es iſt vns*) auff geſetzt allhand
Das wir ſtetigs im land umbwandern
Von einer hohn ſchul zu der andern,
Das wir lernen die ſchwartzen kunſt
Und dergleich ander künſte funſt.

Der Pawer ſpricht:

Ihr ſchuler kennt den teufel bannen.

*) Im Druck fehlerhaft: vnd.

Der fahrent Schuler spricht:
Ich woit ihn wol beschwern vnd spannen
Das er vns alles das müst sagen
Was wir ihn nur möchten gefragen
Darzu bratwurst semmel vnd wein
Leibhafftig vns must bringen rein
In dise stuben in ein kreiß.

Der Pawer spricht:
Nein mann kein ding auff erd ich weiß
Das ich woll lieber mag ich sehen
Dann den teufel leibhafftig sehen.

Der fahrent Schuler spricht:
Ey so schaw nur dein frawen an.

Die Pawrin spricht *):
Laß scherzen ligen lieber mann.

Der Pawer spricht:
Kanst so bring vns den teufel her.

Der fahrent Schuler spricht:
Ja wenn es nicht so gefehrlich wer.

Die Pewrin spricht:
Laß den teufel dauß das ist mein rath.

Der Pawer spricht:
Was schadts es ist in nacht gar spat
Lieber bring ihn her in das hauß.

Der fahrent Schuler spricht:
So geht beyd ein wenig hinauß.
Als dann ich euch zu bringen weiß
Den teufel herein in den kreiß.

Pawer vnd Pawrin gehen ärßting hinauß, der fahrent schuler bringt den Pfaffen vnd spricht:
Pfaff, pfaff soll ich dein vorigs schelten
Dir jetzt auff deinen kopff vergelten,
So bald ich ruff dem pawren rab
Der wirdt dir weidlich kehren ab
Nu ich will gehn dem pauren schreyen.

*) Im Druck ist irrthümlich diese Zeile mit der folgenden dem Bauern in den Mund gelegt.

Der Pfaff zittert vnd ſpricht:

Ach mein freund wz wöiſt du mich zeihen
Ich bitt dich ſehr hiff mir darvon
Ich gib zwölff taler dir zu lohn,
Seh ich will dir daheim mehr ſchenken.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Pfaff ſo thu dich nit lang bedencken
Geh zeuch dich mutter nacket ab
Beruß dich koiſchwartz wie ein rab,
Vnd ſchick dich eylendts in den handel
Nimb vndern parn, würſt, ſemel vnd kandel
Nimb an den tennen die roßhaut
Da wickl dich ein vnd wann ich laut
Schrey, zum drittenmal teufel komm
So kom baid geloffen vnd promb.

Der Pfaff ſpricht:

41. Ich will mich riſten aller gſtait
Hiff mir nur hinauß ſchnell und bait.

Der Pfaff geht ab, der Schuler ſchreit. Sie gehen beyde ein.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Nun ſetzt euch nider vnd euch nicht rürt
Kein wort zu reden euch gebürt.

Sie ſetzen ſich, der fahrend Schuler macht mit dem ſchwert ein Kreiß, ſtellt ſich darein vnd ſpricht:

Nun ruff ich dir zum erſten mal
Komb her auß dem hölliſchen ſal
Bring mir im kreiß ein kandel mit wein.
Würſcht vnd newpachen ſemmelein,
Zum andern mal ſo rüff ich dir
Daß du kompſt in den kreiß zu mir
Zum dritten mal beſchwer ich dich
Du wöiſt nicht langer ſaumen mich,
Vnd komb in den kreiß zu mir her
Vnd bring mir was ich hab begert.

Der Teufel laufft hinkent vnnd puckiet ein, prumbt, ſetzt Kandel, Semmel Wurſcht in Kreiß.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Nun teufel laß von deim rumorn
Laß dich wol ſchawn hinden vnd vorn.

Der Teufel geht im Kreiß herum. Der fahrend Schuler ſpricht:

Teufel nun hab wir dein genung
Thu nur bald auß dem kreiß ein ſprung.

Schneider. Jacob der Müller.

S. 40. Was iſt denn das? Warum iſt das Zimmer verſchloſſen?

Margarethe.

Ich weiß es nicht. Hannchen hat den Schlüſſel.

Hannchen.

41. Geſchwind alles bei Seite gebracht (verbirgt die Speiſen, den Wein hinter der Kornkiſte, in welche ihr Liebhaber Brandheim geſtiegen iſt). Gleich, lieber Vater gleich!

Jacob eintretend.

Was ſind denn das für Neuerungen in meinem Hauſe?

42. Hannchen.

Heute habe ich den Vater nicht mehr vermuthet. —

Jacob.

Ich glaub's. Unterwegs traf ich den Getreidehändler. Da ſchloß ich den Handel gleich ab. Aber ich bin hungrig. Habt ihr nichts zu eſſen Kinder? — Alle Wetter! Heraus aus dem Loch mit dem Hamſter!

Margarethe.

Ich habe einen armen Studenten beherbergt.

Wilhelm auf dem Geſtelle, wo er auf Stroh lag.

Sum absolutus Philosophus.

Jacob.

43. Na komm er nur herunter.

Wilhelm ſteigt herab.

Ich habe um Entſchuldigung zu bitten. Noth kennt kein Gebot und die Güte hier — —.

Jacob.

44. Na, Studenten machen eine Ausnahme. Er gefällt mir, hat

45. ein offnes ehrliches Geſicht. Hat er denn ſchon was gegeſſen? Na, ſo bringt uns etwas. Wenn mein Gevatter noch auf iſt, ſo ſoll Er doch ein bischen herüberkommen.

Margarethe.

Ach der hat ſich verriegelt.

Jacob.

Aha gewiß aus Furcht vor dem Teufel, der hier in der Mühle ſpukt. Ja, ja er fürchtet ſich gewaltig vor den Geſpenſtern.

46. Wilhelm.

So ganz richtig iſt es hier nicht. Es giebt hier Dinge, die man verborgen nennen könnte. (ſchnuppert nach der Paſtete). Ich bin nämlich in einem Zeichen geboren, wo man alle Geſpenſter Koboide, Geiſter, Airaunen ſieht.

Jacob.

Was Er da ſagt.

Wilhelm.

Meine aſtroiogiſchen Kenntniſſe erſtrecken ſich inclusive bis auf das Geiſterbannen.

Jacob.

Ach hör Er, da könnte Er mir einen recht großen Gefallen thun. Treib Er mir den Teufel hier aus.

Wilhelm.

47. Warum nicht? Ich habe bei manchem luſtigen Commerſch den Teufel ausgetrieben.

Hannchen leiſe.

Um Gotteswillen — Sie werden mich doch nicht verrathen?

Jacob.

Was ſagt Hannchen da zu Ihm?

Wilhelm.

Die ſchöne Müllerin bat mich, daß ich den Teufel auch nicht zu häßlich erſcheinen laſſen ſollte.

Jacob.

Dummes Ding! Wofür iſt denn ein Teufel, wenn er nicht mal häßlich ausſehn ſoll.

Wilhelm.

Himmliſch! So ſoll er ausſehen. Ehe ich mich aber an das

Werk mache, muß ich erſt etwas zu mir nehmen. Käſe und Brod imponirt dem Teufel nicht recht.

Jacob.

Ich hätte auch wohl Luſt zu etwas Beſonderem — denn ich habe einen hölliſchen Appetit.

Wilhelm.

Sie haben einen hölliſchen Appetit, da können Sie auch hölliſch eſſen, alſo ſoll der Teufel uns Alles anſchleppen (holt ſeinen Hieber, zieht ihn, umkreiſt den Tiſch) **Daedalus! Brr! Brr!** Mein ſchönes Kind bringen Sie doch gefälligſt eine wohl bereitete Paſtete hervor.

Hannchen bringt die Paſtete.

Seht nur Vater — da ſteht wahrhaftig eine Paſtete.

Jacob.

Es iſt unglaublich.

Wilhelm.

Ich dächte wir vertilgten auch einige Feuchtigkeiten. Unſer Kneipier der Teufel ſoll beſorgen (beſchwört wie vorhin).

Jacob.

Das iſt doch ſonderbar.

Wilhelm.

Jetzt aber will ich mich über unſern Teufel hermachen, die Zeit wird ihm ſonſt zu lang.

Jacob.

Na, was habe ich denn dabei zu thun?

Wilhelm.

Du rührſt Dich nicht. Stille! **Hic haec hoc!** — Fahr aus Teufel! Fahr aus.

Brandheim ſpringt aus der Kiſte und läuft hinaus.

Jacob.

Gott ſey bei uns! der leibhafte Hydraticus! *).

*) Wenn in der Bearbeitung von Zahnſchmerz, von der Beſorgniß die Rede iſt, daß Umherziehende auf dem Lande manchmal Feuer anlegen, ſo iſt auch dies aus den älteren Stücken herübergenommen.

Sechste Abtheilung.

Höchste Blüte des darstellenden Theaters vor den Freiheitskriegen.

Dramatischer Dichter Werner. Das Theater in Danzig unter Bachmann, das in Königsberg unter Steinberg.

Wer den Gipfel erstiegen, sieht vor sich das Abwärts, in der größten Fülle beugt sich der Fruchtbaum. Die Poesie opferte, wie wir gesehn haben, gern von ihren Reizen und zwängte sich ein, um durch die enge Pforte zur Bühne zu bringen, seitdem der Name Nationalbühne eine freudige Begeisterung weckte. Die Vielen, die berufen waren, verkümmerten aber den Wenigen die Lust, die auserwählet waren. Eine Spaltung entstand, wie zur Zeit der schlesischen Dichterschulen, als es ein Theater gab, das allein die Darstellung beabsichtigte, und ein gelehrtes Theater, das beinahe auf die Darstellung verzichtete. Der Ausspruch Merciers, daß wenn auch „kein einziger Schauspieler mehr auf der Welt wäre, so würde das Theater doch noch in seiner ganzen Schönheit existiren" trägt gerade nur soviel der Wahrheit in sich, als „daß Raphael das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er ohne Hände wäre geboren worden." Die Idee von der Höhe der Kunst kann sich an das Wesen der Mimik oder der Malerei anknüpfen ohne Kundgebungen, aber nur durch diese kann sich die Richtigkeit jener bewähren und förderndes Gedeihen bringen. Im ersten Zehnt des 19. Jahrhunderts nehmen wir wahr, was später immer mehr und mehr sich bemerkbar macht, daß die einzelnen Größen von der Masse übertönt werden. In dem Ruhm Mozarts theilen sich im Ernsten Pär, Mehul und Cherubini, im Komi-

ſchen Kauer, Heibel und Wenzel Müller. Das rezitirende Schauſpiel gewinnt vor der Betriebſamkeit des beliebteſten Komödienſchreibers nicht die Ruhe, um die höheren Gebilde dem Beſchauer vorzuführen. In Königsberg iſt es eine ſeltene Feier, wie die des Todestages von Schiller, wenn eine ſeiner Tragödien über die Szene geht *); Goethes „Iphigenia" und „Taſſo" wird von ihr ausgeſchloſſen. Werner und v. Kleiſt konnten und wollten nicht dem Zuthätigen den Markt verderben. Als der letztere ſeine „Pentheſilea" geſchrieben, läßt er ſich über die Frage, ob ſie aufgeführt werden dürfte, alſo vernehmen: „ich glaube und wünſche es nicht, ſo lang die Kräfte unſerer Schauſpieler auf nichts geübt werden als Naturen, wie ſie die Kotzebueſchen und Iffländiſchen ſind, nachzuahmen. Wenn man es recht unterſucht, ſo ſind zuletzt die Frauen(?) an dem ganzen Verfall unſerer Bühne Schuld und ſie ſollten entweder garnicht ins Schauſpiel gehn, oder es müßte eine eigene Bühne für ſie errichtet werden. Ihre Anforderung an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Weſen des Drama's **)." Shakſpeare verſammelt die Zuſchauer nicht mehr ſo zahlreich als vordem. Als man die dramatiſchen Parodien, die in Paris eine Zeitlang große Anziehungskraft hatten, nachäffte, erſchien in Berlin 1799 „Prinz Hamlet. Ein Marionettenſpiel." Als Puppenſpiel wurde es auch in Königsberg gegeben „Hamlet von Liliput", traveſtirt von Giſecke, die Marionetten waren aber diesmal Kinder. Nur ſelten ſah „Hamlet" jetzt noch ein Publikum, das ſich durch ihn erhoben fühlte, und unwillig ſagt Schiller:

Kaum einmal im Jahre
Geht dein geharniſchter Geiſt über die Breter hinweg.

*) Er ſelbſt nennt „Die Braut von Meſſina" „ein Drama für ein künftiges und mögliches Theater."

**) Tieck v. Kleiſt's Hinterlaſſene Schriften. S. XV. Von „Käthchen von Heilbronn" ſchreibt der Dichter S. XXI: „Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Abſicht, es für die Bühne paſſend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte."

Wie bei der ernſten Malerkunſt nach ihrer Verweltlichung ſich das vielgeſtaltige Genre von der umfaſſenden Geſchichtsmalerei ablöſte, ſo trennten ſich von der Schauſpielkunſt in ſelbſtändiger Form ſowohl die mimiſche Deklamation, es wurden Balladen vorgetragen, die theilweis recitativiſch Action zuließen, als auch die mimiſche Plaſtik, welche die beweglichen Attitüden der Szene fixirte. Der Beifall, der ſolchen Vorſtellungen gezollt wurde, that dem Anſehn der theatraliſchen Abbruch, indem dieſe im Vergleich damit als ein auf Sinnenberauſchung berechnetes, buntes Treiben erſchienen, wogegen das Einfache mehr dem Kenner genügen ſollte.

Wohl ſahen ſich bei Veränderung des Geſchmacks die Schauſpieler von Zeit zu Zeit genöthigt, einen Theil ihrer mühſamen Studien und liebgewordenen Gewöhnungen aufzugeben. Wenn aber auch Entgegengeſetztes der franzöſiſche Cothurn und das engliſche Natürlichkeitsprincip verlangte, wenn die Weißiſche Operette und die Mozartſche Oper andere Forderungen an den Darſteller machten, wenn dieſer ſich dem Dichter fügen mußte, einem Babo, der nachdem er den „Otto von Wittelsbach“ geſchrieben, daran dachte, ein Stück zu liefern, das mehr den Verſtand beſchäftige und mehr die Einheit der Zeit beachte, ſo wurden damals doch nicht auf einmal und nicht ganz die alten Ueberlieferungen beſeitigt. In ihnen waren zugleich die auf der Bühne und die im Zuſchauerraum aufgewachſen und ſie verſtanden ſich darum beſſer. Im neunzehnten Jahrhundert, nachdem einem neuerungsſüchtigen Weſen durch die Theaterſchreiber und die Schauſpieler ſelbſt Vorſchub geleiſtet war, wollte man nicht beſtehn laſſen, was die Kunſt an das Convenzionelle des vordem zunftgemäßen Verbandes erinnerte. Mit dem Bruch des Alten tritt das Neue nun nicht in einer, ſondern in mehrfacher Geſtalt auf. Widerſprechende Richtungen werden von drei Directionen, die jetzt vornämlich in Rede kommen, vertreten, von der des Theaters in Hamburg, in Weimar und in Berlin. Das Hamburger Theater behauptete ſeine Würde ſo lange, weil Schröder in die Fußtapfen ſeines Stiefvaters tretend, nicht unempfindlich gegen das Neue, daſſelbe aber nur allmählich' aufnahm und ihm nur nach einigem Kampf einen umbildenden Einfluß zugeſtand.

Den andern Bühnen gegenüber würden wir die Hamburgiſche, wie ſie vor, unter und eine Zeitlang nach Schröder blühte

die praktiſche nennen. Auf keine geſicherte Einnahme ſich ſtüzzend hatte ſie an die Möglichkeit ihres Beſtehens zu denken und, ihrer Würde ſich bewußt geworden, nicht an ein augenblickliches, wie wir dies bei den wechſelnden Directoraten anderer Stadttheater ſehn, weshalb ſie es ſich angelegen ſeyn ließ, ihren innern Werth zu wahren. Schröder hielt nicht mit ſeiner Ueberzeugung hinter'm Berge, daß noch kein deutſches Publikum einen Künſtler gebildet habe, und erklärte dadurch als Künſtler ſeine Unabhängigkeit von demſelben. Aber als Director erkannte er ſie an und ein möglichſt allgemeines Gefallen war ſein Streben. Er meinte, daß dasjenige, was ſelbſt nur dem Einzelnen im Dialog unverſtändlich wäre, geändert, daß ein Scherz, der von keinem belacht würde, ungeſagt bleiben ſollte. Er ehrte die Zuſchauer auch in den oberſten Regionen und nannte namentlich die ihm treu ergebene Gallerie ſein geſchwornes Freicorps. Dennoch mogte er nicht „Die Räuber" über die Szene gehen laſſen, weil ſie unnatürlich grauſam wären, die nach ſeinem Dafürhalten mit der „Zauberin Sidonia" von Zſchokke und andern noch unbedeutenderen Stücken, ältere werthvollere Arbeiten verdrängt hätten, denn er fürchtete die Verwilderung des Geſchmacks zu begünſtigen. Nur widerſtrebend verſtand er ſich den „Götz" auf die Bühne zu bringen und lange hielt er mit dem „Nathan" zurück. Er wollte, daß niemanden ein Aergerniß gegeben werde. Er belegte mit dem Interdikt die nymphenhafte Erſcheinung der Damen, zu ſtarke ſichtliche Liebesäußerungen in zärtlichen Szenen, das Ausrufen von Gott und Gotteshülfe im Luſtſpiel, ſelbſt wenn es ſo in der Rolle ſtand. Dem Theil des Publikums, dem er in der Art Anziehendes entzog, brachte er durch Entſagung ein Opfer, indem er davon abſtand, Dramen, die ſeine Lieblingsſtücke waren, wie Lenzens „Hofmeiſter", Shakſpear's „Cäſar" ſelten oder gar nicht darſtellen zu laſſen, weil nur ein kleiner Kreis von Gebildeten ihren Werth würde anerkannt haben. Er begnügte ſich damit, einer Zahl von Kennern, zu der auch Schauſpieler wie Brockmann gehörten, den Wielandiſchen Shakſpear, in Ueberſetzungen die alten Tragödiendichter, die Dichtungen von Goethe und Lenz vorzulesen. Für jedes darſtellbare Werk verſprach er Leſſingen ein Honorar von 100 Dukaten, er lud Schillern nach Hamburg zum Beſuch ein mit Uebernahme der Reiſekoſten — weder der eine

noch der andere Wunſch wurde ihm erfüllt — er ſetzte Preiſe für neue dramatiſche Arbeiten aus. Er war aber der Meinung, daß um der neuen Erſcheinungen willen die alten Stücke nicht vernachläßigt werden dürften. Er lobte Spießens „Maria Stuart" und bedauerte, daß Schiller in der ſeinigen nicht einige dankbare Züge beibehalten hätte. Als er die ſorgſam aufgehobenen Comödienzettel des Ackermann-Schröderſchen Directorats binden ließ, ſo merkte er ſich, welche Stücke durch oft wiederholte Darſtellungen in Preußen und in der Schweiz, in Hamburg und in Lübeck ſich als gut bewährt hätten und wünſchte Destouches' „Verſchwender" in einer zeitgemäßen Bearbeitung wieder in Aufnahme zu bringen *). Schröder war ein ausgezeichneter Tänzer, er componirte Ballete, ſprach gern über die Schönheit des Tanzes, dennoch ließ er die Ballete aufhören, da das Publikum ſie nicht verlangte. Als Fopper leiſtete er Außerordentliches, aber ungeachtet des ihm reich geſpendeten Beifalls hielt er es für angemeſſen, den Heinrich im „Zinngießer" und den Truffaldino im „Diener zweier Herren" Andern zu überlaſſen, um ſich als Marinelli und Jago und ſpäter als Hamlet und Lear zu zeigen. In den letzteren Rollen wurde er beſonders in Berlin und Wien ausgezeichnet. Auch in Weimar erkannte man ſeinen Werth an. Als Director erwarb er ſich nicht geringes Verdienſt. Als ein untrüglicher Empfehlungsbrief galt es, wenn ein Schauſpieler unter ſeiner Leitung geſpielt hatte. Viele Mitglieder der Schuchiſchen Bühne kamen von ihm oder gingen zu ihm, Stegmann und Zimmermann, Carnier und Grüner, Schwartz und das Kühneſche Ehepaar. Er gab keine große Gehalte, nur das der erſten Sängerin überſtieg die Summe von 1000 Thlr., er forderte, daß der vornehmſte Schauſpieler der Uebernahme einer ſtummen Rolle ſich nicht entzöge, er wollte das Alterniren durchſetzen und er erhielt das Hamburgiſche Theater in Anſehn, obwohl die Hofbühnen ganz andere Belohnungen und andere Bedingungen den Spielenden anbieten konnten. E. Devrient nennt die Vorſtellungen, die er gab, Muſterwerke, weil ſie durch ihre

*) Schröder, erfuhr, wegen ſeiner alterthümelnden Richtung mancherlei Kränkungen. Reinbeck ſagt: „Als Zwingherr des guten Geſchmacks verkannte er das Gute der neuen Zeit."

Totalwirkung den richtigen Eindruck zu machen nicht verfehlten. Er hielt ſich vom Pedantismus Ekhofs, noch mehr Iffland's fern. „Er war der genialſte Schauſpieler und zugleich der ſchulmäßigſte", wird bemerkt. Er übte ſich nicht Stellungen und Gebärden ein und hielt darauf auch nicht bei den Mitſpielenden, indem er auf die Macht des begeiſternden Augenblicks vertraute und eine ähnliche Sicherheit bei den andern hervorzurufen wünſchte, ja er beſtimmte als Regiſſeur nicht die Plätze, die während des Spiels von den Einzelnen einzunehmen ſeyen *). Er litt es nicht, daß die Sprechenden ſich gegen das Parterre wendeten und mit ihm liebäugelten, er wollte keine tremulirenden Töne hören und warnte vor Uebertreibung. Er tadelte ſelbſt einen Friedr. Ludw. Schmidt wegen ſeiner in Affekt aufbrauſenden Manier, den er mit richtigem Blick als ſeinen ebenbürtigen Nachfolger erkannte. Er ſchalt auf die Heldenſpieler, die in lächerlichen Grimaſſen es einem Stephanie gleich thäten. Er drang auf Einheit **) und ſchärfte es Allen ein, daß es zur Hervorhebung des Charakters gehöre, ihn von allem Fremdartigen zu entkleiden. Seine Strenge beruhte auf Gerechtigkeit, wenn er das Strafgeld in Prozentſätzen von der Gage abzog, wogegen er die Schauſpieler von aller Verpflichtung losſagte, ſobald ſie nicht am erſten jedes Monats ſich befriedigt ſahen. Sie hingen um ſo inniger an ihm, als er durch Aufbringung eines Penſionsfonds für ſie ſorgte, wenn ſie ihm nicht mehr dienen konnten. Schröders Repertoir entbehrt der neuen Stücke nicht und unter ihnen finden wir einzelne, die ihm keinen pecuniären Vortheil brachten; im J. 1774 gab er 20 neue Schau- und Singſpiele und 1776 Goethe's „Stella". Ohne große Anſchlagzettel und ſchmeichelhafte Prologe fühlten ſich die Zuſchauer zu Schröder's Kunſtinſtitut hingezo-

*) Er gab nur allgemeine Regeln die von den gangbaren oft zum Vortheil abwichen. So ſollten die Untergeordneten nicht hinter dem Vornehmen, ſondern vor ihm im Proſcenium ſtehn, wie dieſes dieengliſche Bühnegut hieß. Meyer—Schröder III. 209.

**) „Als Werdy engagirt wurde, mußte er, obgleich er Gehalt bezog, 6 Wochen täglich das Theater beſuchen, ehe er auftrat, denn Schröder drang auf eine Verſtändigung der Bühnenmitglieder unter einander, damit nicht Fremdes im Spiel aufſtieße." Devrient III. 165.

gen und 1787 konnte er, ohne Widerſpruch zu erleiden, es ausſprechen „er habe das beſte Theater in Deutſchland.“

Die ſtehende Bühne, die Ackermann und Schröder in einer Handelsſtadt errichteten, jener war der Sohn eines Unteroffiziers, dieſer der eines Cantors, hatte von Haus aus ein ſchlicht bürgerliches Anſehn, die Bühne in Weimar war, wenn nicht von jeher eine Hofbühne, eine ſolche, auf die der Hof einen begünſtigenden Einfluß ausübte. Die Fürſtin, die ihrer Kunſtliebe wegen auch in Italien als Principessa di Sassonia gefeiert wurde, Anna Amalia bereitete alles Schöne und Erhabene vor, das das Ilm-Athen verherrlichte. Sie berief die Truppe Seylers *), die ausgezeichneter Talente ſich zu rühmen hatte und lange in einem hölzernen Schauſpielhauſe Vorſtellungen gab. Auf Veranlaſſung der durchlauchtigen Beſchützerin dichteten für das Theater Muſäus und Wieland, componirten Wolf und Schweizer. In einem neu gebauten ſteinernen Schauſpielhauſe begleitete in gleicher Weiſe ihre Gnade die ebenfalls trefflichen Leiſtungen der Bellomoſchen Geſellſchaft. Der ländliche Aufenthalt in Tiefurt und Ettersburg, am letzten Orte in einem grünen Sommertheater unter freiem Himmel, wurde durch theatraliſche Vergnügungen verſchönert, an denen die Herzogin ſelbſt mitſpielend Theil nahm unter fürſtlichen und hochadlichen Perſonen neben Muſäus, Einſiedel und Goethe. Die Erfindungen des letzten wurden durch einen ſinnreichen Maſchiniſten ſelbſt in ſchwierigen Aufgaben möglich gemacht. Goethe ſpielte die verſchiedenſten Rollen, vorzüglich den Alceſt in den „Mitſchuldigen“, den Oreſt in der in Proſa geſchriebenen „Iphigenia.“ Mit Vogelköpfen, beweglichen Flügeln und Schwänzen wurden Ariſtophanes „Vögel“ in der Goethiſchen Behandlung dargeſtellt. Das Tiefurter handſchriftliche Journal von 1781 belehrt zur Genüge, wie anziehend für den geſchloſſenen Kreis der Spielenden und Schauenden die theatraliſchen Unterhaltungen durch Beziehungen aller Art ſeyn mußten. Die

*) Weiße der ihr 1778 ſeine Operetten widmete, ſagt:

— — wer denkt, wer nennt nicht Dich,
Sobald man unſer (das deutſche) Schauſpiel nennet,
Wer denkt nicht an den Schutz, den Deine Huld ihm gönnet?

Früher 1768 wurde von ihr Koch aus Leipzig nach Weimar eingeladen.

Seele war Goethe. Zur Feier seines Geburtstages wurde eine pantomimische Vorstellung gegeben, in der Minerva ihre Gaben unzertheilt ihm zuwendet. Da der Contrakt mit Bellomo 1791 ablief, stellte sich Goethe an die Spitze des Hoftheaters. Bei den Proben scenischer Leitung, die er gegeben, bei seiner Gabe, glücklich die Verhältnisse zu überschauen, bei seinem wachsenden Dichterruhm glaubte er, daß es ihm nicht mißlingen konnte, wenn er die darstellende Kunst zum Fortbau echter Poesie verwende. Nichts sey, nach Goethe's Ausspruch, für das Theater verderblicher als der Schlendrian, „nichts hinderte, dieses auf würdige Weise zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben" *). Wenn Schröder sich auf eigne und fremde Erfahrungen stützend, vorsichtig in Aufnahme des Neuen, bedenklich in Aufgeben des Alten war, so wollte Goethe der Phantasie ein möglichst freies Feld auf der Bühne eröffnen und dem Kunstgetriebe eine freiere Bewegung geben. Nicht nahm er Rücksicht auf die Schauspieler, nicht auf das große Publikum, sondern dem Dichter sollte zum Obherrschen die volle Berechtigung gewährt werden. Dem Einzelnen sollten Alle dienen, während sonst umgekehrt der Schauplatz die Bühne einschloß und beengte und der Vorstellung die Grenzen absteckte. Andre Theater hießen damals Nationaltheater, was so viel als deutsches Theater heißen sollte, das Weimaranische „Hoftheater", vielleicht damit man nicht jenen Namen als Volkstheater übersetzen sollte. Wenn sich Goethe fügte, so war es, weil dem Herzog die Stücke von Racine und Voltaire gefielen, und er ihm deßhalb „Phädra" und „Mahomed" darbot. Sein Grundsatz war, „man müsse mit dem Publikum sich gar nicht abgeben",**) was mindestens so viel hieß, als die Stimme der Menge unbeachtet zu lassen. Um den „Götz" so zu sehn, wie er geschrieben war, ließ er die erste Hälfte an einem, und die zweite an dem darauf folgenden Abend aufführen, er brachte auf die Szene „Jon" von A. W. Schlegel, „Alarcos" von F. Schlegel, „Wanda" von Werner, den „zerbrochenen Krug" von v. Kleist, in der Uebersetzung von Einsiedel Sophokles' „Antigone" ***), Terenzens

*) Devrient III. 247.

**) Devrient III. 263.

***) Amalie Wolff gab 1809 die Antigone, 1840 in Berlin die Eurydike.

„Brüder“ *) u. ſ. w. In vielen Vorſtellungen bekundete ſich nichts Anderes als eine Liebe zum Experimentiren und man konnte nicht den Unmuth verargen, den die meiſten Schauſpieler und einen Theil der Zuſchauer erfüllte, mogten auch Schröder, Iffland, Kotzebue, Zſchokke und andere Lieblinge der Zeit keineswegs ausgeſchloſſen werden. Goethe erkannte in keinerlei Weiſe die Selbſtändigkeit des ſceniſchen Künſtlers an, er regelte das Spiel dermaaßen, daß von einer auf eigner Anſicht beruhenden Auffaſſung nicht die Rede ſeyn konnte, ſelbſt in Unbedeutendem durfte er nicht dem Zuge ſeines Geiſtes folgen. Er verlangte Unterordnung und dieſe auch bei den Spielenden unter einander. In der Eröffnungsrede hieß es, daß Uebereinſtimmung erzielt werden, daß es niemanden darauf ankommen ſolle, dem andern „den Kranz hinweg zu haſchen“ **). Göthe machte nicht viel Umſtände mit dem Perſonal, das nicht an dem in Weimar beſtehenden Klubb ſich betheiligen durfte, was um ſo mehr als Härte angeſehen werden mogte, als einſt die Herzogin der Seylerſchen Geſellſchaft den Zutritt zu den Concerten und den Hofluſtbarkeiten freigeſtellt hatte ***). Wie ein Koſaken-Hetman — ein Beurtheiler der Goetheſchen Theaterbriefe †) drückt ſich ſo aus — beſtimmt er die Strafe der Ungehorſamen und Widerſtrebenden. In einer Schrift, wahrſcheinlich aus der Feder eines gekränkten Schauſpielers „Saat von Goethe geſäet am Tage der Garben zu reifen“ ††) wird behauptet, daß das Theater durch Goethe und Schiller verbildet ſey und das ganze deutſche Schauſpielweſen zu verderben drohe, indem angehende Künſtler die Weimaraner Bühne zu ihrer Trivialſchule machten.

Gegen das Anſehn Goethes konnten die Widerſacher nicht durchdringen. Die Logen waren vom Adel beſetzt, der ſchon aus

*) Die Brüder. Ein Luſtſpiel nach Terenz in 5 Aufzügen. Von Einſiedel. Leipz. 1802. Die Abbildungen der Masken ſind von H. Meyer gezeichnet und C. Müller geſtochen.

**) Devrient III. 241.

***) Brandes II. 137.

†) Dietmar Theaterbriefe und freundſchaftliche Briefe von Jean Paul. Berlin 1835.

††) „Handbuch für Aeſthetiker und junge Schauſpieler.“ Weimar und Leipzig 1808.

Beziehungen zum Hofe gegen den Werth der ideellen Richtung keinen Zweifel erheben durfte, im Parterre ſtellten bei außerordentlichen Vorſtellungen ſich die Jenenſer Profeſſoren und Studenten ein. War doch als Anordnung des großen Dichters Alles und Jedes, wenn nicht immer löblich, ſo doch intereſſant, die Decorationen, die nach ſeiner Angabe gemalt waren (drei der Art gingen 1825 beim zweiten Theaterbrande unter) ja ſelbſt die Kreideſtriche, die auf dem Boden als Marken für die Schauſpieler, wo ſie in Gruppen ſtehen ſollten, gezeichnet waren. Goethe wohnte den Darſtellungen auf einem Platz im Parterre bei und, wenn er es nicht verhüten konnte, daß manches Stück ungeachtet befriedigender Proben durchfiel, wie v. Kleiſt's „Zerbrochener Krug", ſo wußte er doch den Sturm, der ſich unter jauchzendem Lachen gegen den „Alarcos" erhob, durch den herrſchenden Ruf: „Man lache nicht!" zu beſchwichtigen. Goethe ertrug keinen Widerſpruch und als Böttiger ſeine Meinung über die Leitung des Weimaraner Theaters veröffentlichen wollte, ſo erklärte er, wenn es geſchehe, ſich vom Theater loszuſagen, und er bewirkte, daß eine bereits abgefaßte Schrift ungedruckt blieb. Wenn nach dem Erfolg ein Urtheil gefällt werden ſoll, ſo wird dieſes nicht günſtig ausfallen und die Bühnen-Verwaltung, die den freieſten Aufſchwung ermöglichen wollte, nicht dem Vorwurf entgehn, einer einſeitigen, das Talent verkümmernden Bevormündung. Die bekannte Jagemann (Frau v. Heigendorf), in eine ihrem künſtleriſchen Genius fremde Sphäre verſetzt, erkannte es ſelbſt, daß ſie nicht mehr zu leiſten vermogte, was ſie vordem geleiſtet hatte. Madam Wolff verdankte ihren Ruhm wohl vornämlich der Unterweiſung ihres Vaters Malcolmi, wie wieder ihr 10 Jahre jüngerer Gatte, mit dem ſie zuſammen ſeltene Kunſttriumphe feierte, ſich nach ihr bildete. Nur dieſe beiden vermogten die Ideale der Goethe-Schillerſchen Muſe in ſeelenvoller Begeiſterung zu verkörpern. Man bewunderte in Weimar Iffland, der dreimal zu Gaſtſpielen eingeladen wurde, als Franz Moor und Egmont und als „Wallenſtein" das erſte Mal über die Breter ſchreiten ſollte, war es Schiller's Wunſch, daß die Hauptrolle von Schröder dargeſtellt würde. Ungeachtet aller Schule fürchtete man alſo, die angeſtellten Schauſpieler dürften ihre eignen Dichter nicht verſtehn. Wenn auch Immermann ſchrieb, es ſey ihm in Weimar „klar geworden, was ein Theater

seyn kann und seyn soll" und er müsse nach den hier gesehenen Vorstellungen „Vieles für vollkommen dramatisch und theatralisch halten, was unsere jetzigen Schauspieler als nicht darstellbar verwerfen"*), so wird dieses Urtheil dadurch zweifelhaft gemacht, daß nach Goethe's Abgange die Aufführung von Stücken, die von anderen Directionen nicht beliebt wurden, auch hier unterblieb, daß nach dem Scheiden des Wolff'schen Ehepaares das dichterische Herrscherthum die eigentliche Macht verlor, bevor es sich noch vor dem „Hunde des Aubry" sich entsetzend die Zügel aus den Händen warf. Natürlich kann nicht geläugnet werden, daß die Talente auf den Bretern Angesichts der Dichter-Heroen einen außergewöhnlichen Schwung gewannen.

Goethe nannte einst zum großen Aerger Gottfr. Schadow's das künstlerische Treiben in Berlin prosaisch. Wie man im Gegensatz zu der praktischen Bühne in Hamburg, die in Weimar poetisch nennen muß, ist man versucht dieser gegenüber die in Berlin als die prosaische zu bezeichnen. Iffland von einem Verehrer als Ekhof's „Zögling, Pflegesohn" gerühmt, pflichtete diesem darin bei, daß die Einführung Shakspear's einen Rückschritt bewirke, weil das Große der Charaktere, der Sentenzen schon eine Macht ohne Kunst ausübe. Iffland war der Ansicht, der darstellende Künstler könne mehr geben, als es der Dichter am Pulte vermöge. Als Iffland das zweite Mal in Weimar in Schröder's „Stille Wasser" als der lustige abgedankte Lieutenant auftrat, blieb zur größten Befriedigung Böttiger's „in mehreren Stellen fast kein Wort so, wie es vorgeschrieben stand." In der Schrift: „Fragmente über Menschendarstellung" handelt Iffland in einem Abschnitt über den „Unterschied zwischen Kunst und Laune", man sollte glauben: über die berechnete und improvisirte Kunst. Schon die Erklärung „gefälliger Vortrag unverfälschter Wahrheit — ist Laune" fällt auf, noch mehr, wenn man im Verfolg liest, daß er nicht mehr entwickeln wolle, als wie das Erzwungene der Kunst sich zum Gefälligen der Natursprache abschleifen müsse. Der Redner müsse mit dem Gedanken kommen: „Ich will unter euch treten" nicht mit dem: „Sehet,

*) Michael Beer's Briefwechsel. Herausgegeben von Ed. Schenk. Leipzig, 1837.

hier oben ſtehe ich.“ Ein Schauſpieler ſagt, in den Iffländiſchen Rollen gehe man bequem einher, wie in ausgetretenen Schuhen. Er ließ es geſchehen, daß die Bethmann ihre Rollen in Jamben ohne Versabtheilung wie Proſa ſich ſchreiben ließ, um ſie als Proſa vorzutragen, er würde ihr aber Verſtöße gegen die eingelernte Mimik nicht vergeben haben. Als das Dramatiſche galt ihm, durch Detailmalerei der Charaktere das vollkommenſte Zu-Hauſe-ſeyn zu bekunden, die Erzählung durch ein künſtliches Spiel in Handlung umzuſetzen, wobei ihm ſein feuriges Auge, ſeine ſchön geformte Hand gute Dienſte leiſteten, und allerdings war es keine kleine Leiſtung, durch das mühſam Kleinliche nicht dem Eindruck des Bildes zu ſchaden. Das Mechaniſche kann es zu einer gewiſſen Vollkommenheit bringen. Das Portebras ließ, während er ſprach, „leiſer oder merkbarer das Aufdämmern des neuen Gedankens, der auszuſprechenden Empfindung den Zuſchauer ſchon in Voraus errathen“ *). Beim Ausſtoßen eines rückſichtsloſen Wortes ſehen wir ihn als Hauptperſon eines Luſtſpiels abgebildet; „das linke Bein hält ſpielend ein Soutien hinter dem rechten Beine.“ Um dieſe Feinheiten recht zu verſtehn und zu genießen, bedurfte es der Aufmerkſamkeit von Seiten der Zuſchauer nicht weniger als der Mitſpielenden, denn wenn dieſe die Stellung nicht paſſend motivirten, ſo konnten leicht dergleichen wohl angebrachte Theaterſpiele an einer falſchen Stelle ſtehn und ſich übel genug ausnehmen. Schriftliche und mündliche Zeugniſſe ſtimmen darin überein, daß das Zuſammenſpiel in den beliebten Familiengemälden keinem Tadel Raum gab, und wir erſehn daraus, welche ſtrenge Schule der Meiſter die Mitſpielenden durchmachen ließ, aber auch zugleich, wie wenig Genius und ſelbſtſchöpferiſche Kraft die Mehrzahl beſaß, um ſich wie an Dräten ziehn zu laſſen. Iffland ſchuf ſich eine Umgebung, aus der er bedeutſam hervorleuchtete, und brachte durch den Zauber der Harmonie ſeltene Kunſtgenüſſe zuwege. Als Gaſt auf andern Theatern ſcheint er im Gegentheil dadurch gewirkt zu haben, daß er durch das fein Gefühlte eines zierlich nüancirten Spiels ſich von den anderen unterſchied und durch die Iſolirung glänzte. Als Iffland dreimal in Weimar auftrat

*) Böttiger im ſpäter zu nennenden Buch. S. 276.

(denn Goethe wollte, daß seine Schauspieler an ihm wahrnähmen, was sich durch Studium erzielen lasse) und das Herzgewinnende seines Auftretens „jedem Zuschauer einen leisen Hände- und Herzensdruck" gab, fühlte sich Böttiger gedrungen, in einem Buch eine „Entwickelung des Iffländischen Spiels"*) vorzunehmen, in der ohne allen Bezug auf die anderen Künstler nur von dem einen gesprochen werden sollte. Merkwürdig ist es, daß Iffland bei der Sicherheit, mit der er die Kräfte abwog, seine eignen überschätzte, daß er mit einem nicht bedeutenden Sprachorgan, bei seinem starken untersetzten Bau Helden- und ideale Charaktere darstellte. Sein Unterkinn kam ihm bei einem Luther zu Statten, aber sonst gab er nach Lewald's Ausdruck Helden zum Todtlachen, und den Pygmalion in einer Art, daß Schiller äußerte, der Künstler sey nicht der exaltirten Stimmung fähig, die das Melodram verlange und er gehabe sich als Liebhaber abscheulich**). Für Würde und Erhabenheit gab er convenzionellen Anstand, für den Zug der Begeisterung ein lebhaftes Eingehn und Einsehn in Gemüthsäußerungen, für Geistesfrische ein fein beobachtendes Studium. Auf Hofbühnen mußte er vorzugsweise gefallen, in Berlin noch mehr durch den Ausdruck aufrichtiger Verehrung für das Königspaar und er durfte sich erlauben, am Geburtstage der Königin mit einem Blumenstrauß in der Hand die Bühne zu

*) „in 14 Darstellungen auf dem Weimaranischen Hof-Theater, Leipz. 1796. J. Schulze schrieb „Ueber Ifflands Spiel" Weimar 1810.

**) Böttticher erkennt nur an. Er rühmt seinen Egmont und rühmt es, daß er nicht „auf dem Bauche liegend" sich zeigte, als den Schlafenden die Vision in Verzückung versetzt. Ueberall hebt er Einzelnes aus dem stummen Spiel hervor, wenn der Hagestolz in der idyllischen Ländlichkeit, während er auf den Gesang der treuherzigen Margarethe horcht, Zufriedenheit empfindend das Glas Milch an die Lippen setzt, wenn er als deutscher Hausvater sich zu einer liebreich ernsten Unterredung mit dem Sohne zögernd anschickt. Ehe er sich zu ihm setzt „das traute Ueberbiegen und Hinhorchen auf die leisen geheimen Ausathmungen seines Sohnes, dieses sorglose Uebereinanderschlagen der Füße, während der obere Körper auf der Stuhllehne ruht" u. s. w. Der Künstler theilte dem Berichterstatter mit, daß Dallners Ohnmachtsscene das Werk eines großen fortgesetzten Studiums sey Er habe vor einigen Jahren ein landwieriges Fieber gehabt, das endlich mit häufigen Ohnmachten verbunden gewesen sey. Ein kalter Schauer sey ihm vom Rückgrade durch den Nackenwirbel bis auf die Kopfspitze gelaufen, dann habe er sich bis auf die Nasenspitze herab gesenkt" u. s. w

betreten, in edlen Charakteren bisweilen mit dem Schmuck des Adlerordens, der ihm 1810 zu Theil geworden. Wenn auch er Spott und Anfeindung, wie Goethe und Schröder, hinnehmen mußte, ſo behauptete er das Feld durch eine eiſerne Conſequenz. Während der Zeit, da das franzöſiſche Militär fleißig das Theater beſuchte, mußte er freilich eine freiere Bewegung zulaſſen, aber 1807 erklärte er durch ein Umlaufſchreiben an die Bühnenmitglieder, daß das Theater in Verfall gerathen und es nothwendig ſey, dem Verderben ernſtlich zu begegnen. — Nicht iſt es abzuläugnen, daß es ſich nur durch eine außerordentliche Sicherheit erklären läßt, wenn es Iffland en gelang, bei einem Vorgänger wie Fleck, einem Nachfolger wie L. Devrient, ſich in Anſehn zu ſetzen und zu erhalten. Thatſache iſt es aber, daß als Devrient, die Stich-Crelinger, das Wolffſche Ehepaar neben einander auf dem Berliner Theater erſchienen, der Iffländiſche Schulcatechismus nicht mehr galt und allein Lemm als der Hauptdarſteller in den Raupachſchen Kaiſerdramen (durch die andere Bühnen nicht leicht heimgeſucht wurden) an ihn erinnerte. Die engherzig gezogenen Grenzen wurden nur noch in ſo weit geachtet, als man ſie einem rohen Naturalismus entgegenzuſtellen pflegte. Im Ganzen wurde die Schauſpielkunſt durch Iffland's Schraubſyſtem mehr niedergedrückt als emporgehoben und ihre Entfaltung gehindert. Durch die „Koſtüme auf dem K. National-Theater", welche zum Theil nach Zeichnungen von Dähling und H. Stürmer ſeit 1805 erſchienen, wurde der eitle Formalismus noch höher getrieben. Wie dankbar wäre es anzuerkennen geweſen, wenn Iffland in treuen Abbildungen *), oder wo Gemälde fehlten, in Geſchichtserzählungen nach ſichern Quellen, das Coſtüm der darzuſtellenden hiſtoriſchen Perſonen oder Coſtüme der Zeit dem denkenden Regiſſeur und Schauſpieler dargeboten hätte, um Motive für die verſchiedenen

*) Der Graf v. Brühl, der 1814 nach Ifflands Tode die Theater-Intendantur führte, und neue blendendere Trachten zeichnen ließ, verſichert die beſten Quellen aufgeſucht zu haben und wir wiſſen, daß er ſich nicht damit begnügte, in „Wallenſtein" den ſchwediſchen Hauptmann ſo auftreten zu laſſen, wie Iffland es vorgezeichnet, ſondern ſich nach Stockholm mit einer Anfrage wandte. Er that wohl zuviel, wo jener zu wenig that. Brühl wollte, daß auch bei den Schauſpielerinnen in Tragödien die Mode keinen Einfluß zeigte. — Anſtehen der Zeit ſcheinen aber auf der Bühne eine Berechtigung zu fordern.

Kleidungen zu entnehmen, anſtatt bei mangelhafter antiquariſcher Bildung *) ein koſtbares Farbengepränge als Norm zu liefern und der Welt darzuthun, wie Iffland durch emporragende Federn ſein Höhenmaaß zu ſteigern, durch das Halstuch dem nach unten ſich verbreitenden Kopf eine entſprechende Baſis zu geben ſuchte, wie er dieſe Rolle mit einer gepuderten, jene mit einer braunen Perücke ſpielte. Durch das Nachahmen blendender Trachten auf den Provinzial-Theatern wurde unſtatthafter Luxus genährt, die Harmonie verwirrt und die Sache in keinem Theile der Wahrheit näher gebracht.

Tieck, der ſchon bei Iffland's Leben ſeine Stimme gegen ihn erhob, ſagt: „Für die Bühnendarſtellung gründete Schröders univerſelles Talent eine echte deutſche Schule, die keine andere ſeyn konnte, als die alte engliſche. Schröder gab uns ein wirkliches deutſches Theater. Zu der Vollendung eines deutſchen Schauſpielers zu gelangen, iſt unendlich ſchwerer, als ein großer franzöſiſcher Tragödienſpieler zu werden. Mit Iffland kam zuerſt jene Annäherung an die franzöſiſche Manier wieder“ **).

Aus der Verſchiedenheit der drei Männer, Schröder's, Goethe's und Iffland's erklärt ſich die der drei Theater. Alle drei erſtrebten Großes und ließen es an redlichem Eifer nicht fehlen. Schröder wollte im Schauſpielhauſe einen Tempel echter Schauſpielkunſt errichten, Goethe auf der Bühne einen Altar für die Dichter erbauen, Iffland den Platz für eine Kunſtſchule wohl berechneter Eleganz gewinnen, Schröder wollte nur der Erſte unter ſeines Gleichen ſeyn, Goethe unerſchütterlich erhaben über dem beweglichen Element emporragen, Iffland als Schauſpielerheros die Kräfte zügeln und eine Harmonie mit dem eignen Kunſtgebilde erzwingen, Schröder wollte ſchützen, was ſich auf den Bretern als probehaltig erwieſen, Goethe in der Action und Recitation nur den paſſenden Ausdruck für die Poeſie erzielen, Iffland durch ein durchdachtes Spiel dem gelernten Wort die rechte Weihe geben.

*) Man ſehe, welche Vorſtellung er von der Sella curulis hatte, in Iffands „Meine theatraliſche Laufbahn.“ Leipz. 1798. S. 132.

**) Dramaturgiſche Blätter. Breslau 1826. II. S. 194. 195.

Obgleich Iffland, Schröder und besonders Goethe beflissen waren, wirksame Stücke neuer Dichter auf die Szene zu führen, so stand obenan nach wie vor Kotzebue. Eines dauernden Beifalls dagegen erfreuten sich die neuen Operndichter. Es waren aber Ausländer, die nach Mozart's Tode, nachdem sie von den Deutschen gelernt hatten, die deutsche Oper beherrschten. Die entschiedenen Lieblinge der deutschen Musikfreunde wurden Paesiello, Paer, Cherubini und Mehul. Paesiello war eine Zeitlang Musikdirector der italienischen Oper in Petersburg, Paer wirkte in gleicher Eigenschaft in Dresden. Gewöhnlich war es, daß von Paris aus der Enthusiasmus sich fortpflanzte, der die meistens mehr anmuthigen als brillanten Tondichtungen begleiteten. Paesiello folgte einem Ruf nach Paris, Cherubini war daselbst als Musikdirector an der großen Oper und Mehul bei dem Conservatoire angestellt. Sie „begründeten durch neuere Form und gediegene Faktur der großen Ensemblestücke einen Opernstyl, der als ein Fortschritt anerkannt und nachgeahmt worden" *). Paer ist der Vater der modernen italienischen Opernproduction zu nennen, die Neues liefert ohne fortzuschreiten. Bei Cherubini und Mehul finden wir Bethoven's Harmonietiefe, dessen Werke im Conservatoire durch den letzteren das Bürgerrecht gewannen und sie haben eine Fortbildung der Oper bewirkt und ein allgemeineres Interesse für sie gefördert. Sie lernten, wenn auch nicht auf dem Boden der deutschen Kunst lebend, den Werth der dramatischen Wahrheit erkennen als Eigenthum der deutschen Musik. Mit großem Erfolg gab man zwischen den Jahren 1793—1809 Paesiello's „Schöne Müllerin (Molinara) und „Der Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht" (von Großmann übersetzt), Paer's „Camilla", „Sargines" und „Der lustige Schuster", Cherubini's „Lodoiska" und „Der Wasserträger (Lex deux journées), Mehul's „Joseph in Aegypten", „Je toller je besser (une folie)", „Die beiden Blinden von Toledo." Von Wien kam nichts Neues von Bedeutung, wenn auch die burlesken Volks- und Zauberopern als Cassenstücke gern ins Repertoir aufgenommen wurden, Heibel's „Tyroler Wastel", Kauer's „Schwestern von Prag" und „die neuen Erfindungen" von Wenzel Müller.

* Cornet S. 32

Unter den Tragödiendichtern ſteht obenan ein Landsmann, deſſen Name bereits als Theater-Recenſent in Königsberg genannt wurde und deſſen großartige dramatiſchen Schöpfungen, ungeachtet ihrer Nimbushülle voll Hyacinthenduft und Karfunkelſchein und ihrer undarſtellbaren Natur, doch von der Art ſind, daß Goethe, Iffland und Schröder auf ſie Rückſicht zu nehmen, für unerlaßlich hielten.

Friedr. Ludw. Zachar. Werner gehört nach der Meinung der heutigen Literaturfreunde zu den verſchollenen Größen. Man lieſt ihn nicht mehr und weiß nur, daß er einſt viel von ſich reden machte, daß er Schickſalsſtücke ſchrieb, die nun noch weniger als die Müllnerſchen von Seiten der Bühne Beachtung finden, daß er in nebelhafte Myſtik verſchwebte und zugleich ſich in grobe Sinnlichkeit vergrub, daß er ſich an eine dramatiſche Apotheoſe Luthers wagte und in Rom zum Katholizismus übertrat, daß er ein wüſtes Leben führte, um endlich zur alten Betſchweſter avancirt, im Redemptoriſten-Kaſel auf der Kanzel gegen Irreligioſität und Sittenloſigkeit zu eifern.

Werner ſagt, er wiſſe „daß kein deutſcher Schriftſteller bei ſeinen Lebzeiten, jeder nach ſeinem Tode volle Gerechtigkeit findet.“ Und wer mit gebührender Aufmerkſamkeit ihn betrachtet, der mögte ſich gleichfalls überzeugt halten, daß ein ſpäteres gerechtes Urtheil ihm eine Stelle unter Deutſchlands großen Dichtern einräumen muß und daß Szenen ſeiner Tragödien nie vergeſſen werden können, wie in den „Söhnen des Thal's“, die zwiſchen Molay und Franz von Poitou, in der „Weihe der Kraft“, die zwiſchen Luther dem Vater und dem Sohn, in „Attila“, die zwiſchen Attila und Aetius, in denen die Poeſie voll Klarheit des Geiſtes, voll Tiefe der Empfindung zur lebenswahren Wirklichkeit ſich geſtaltet, von unwiderſtehlich eindringlicher Kraft, von plaſtiſcher Gediegenheit uns Charaktere in der gründlichſten Durchbildung vorführt. Wenn aber Einheit und Abgeſchloſſenheit von keinem Kunſtwerk mehr verlangt wird, als von der dramatiſchen Dichtung, ſo können Werners Tragödien ganz und gar nicht als muſterfähig gelten, da eine in ihnen wirkende Doppelnatur, eine ungeheuerliche Ueberſchwänglichkeit mit dem Maaßvollen hiſtoriſcher Schilderungen im

ſchreienden Widerſpruch die Theile von einander reißt. Dialog und die Eintheilung in Auftritte und Aufzüge bilden noch kein Drama und Werner erkennt es, daß er gemeinhin nur in lebenden Bildern poetiſche Anſchauungen giebt ohne Entwicklung und Fortführung, weshalb er den erſten Theil der „Söhne des Thal's" „eine dramatiſche Idylle, eine freilich ſehr unförmliche Abart der Idyllen-Gattung" nennt. Wenn in ſeiner aus glühender Begeiſterung hervorquellenden Sprache nur zuviel Schimmer und Schein das Heilige umfließt, ſo iſt doch Scheinheiligkeit von dem Dichter fern, der durch den Abſcheu vor dem Lüſternen und Frivolen in ſeinen Gemälden darthut, wie er als Prieſter der Kunſt über dem Sinnenrauſch erhaben ſtehe, in den eine blinde Leidenſchaft ihn ſtürzte. Wie ſehr unterſcheidet er ſich darin von ſeinen mit dem Katholizismus ſchön thuenden Zeitgenoſſen? Werner war nichts weniger als Heuchler *) und wie er überall in fanatiſchem Eifer gegen das Unrecht zu weit ging, ſo übertrieb er in bußfertiger Beurtheilung ſeiner Selbſt. Nicht wagt er Selbſtbekenntniſſe zu ſchreiben, um nicht, wie er ſich in ſeinem Teſtamente ausdrückt, durch Aufdeckung einer Peſtgrube den Unverdorbenen zu ſchaden, und erregt dadurch den Argwohn wohl von Schlimmerem, als die Eröffnung ergeben haben würde. Seine ſinnliche Begierde — nur ſie hatte er zu beklagen — verlockte ihn niemals, die Würde einer höhern Weiblichkeit untergraben, das Band eines Eheverlöbniſſes löſen zu wollen. Aus den vornehmen nicht immer taktfeſten Zirkeln, in denen er die Damen durch ſeine idealiſtiſch gottſeligen Erörterungen feſſelte, durch Humoresken ergötzte, ſtieg er nur mit zu wenig Scheu in die verrufenen Winkel herab, wo er das Gewiſſen derer nicht zu kränken fürchtete, denen er ſeine Geſundheit opferte. Nicht konnte er es je über ſich gewinnen, die Sünde durch poetiſchen Zauber zu verklären. Die Kunſt iſt ihm ein lichter unentweihter Tempel und in ihn flüchtet er ſich aus dem Qualm der Welt und erhebt ſich an den Idealen, die ſeine Phantaſie ſchafft. Wie der geheimnißvolle geharniſchte Geiſt in den erſten Akten des

*) Wie Viele, ſo hielt ihn auch Paſſow dafür wegen ſeines ungleichen Weſens. „Es hing von jedem ab, dies lieſt man in den von Wachler herausgegebenen Briefen Paſſow's, ob er ihn frivol bis zur tiefſten Gemeinheit oder andächtig bis zur modernſten Sublimation haben wollte."

„Hamlet" agitirt, ohne es zu einer Handlung kommen zu laſſen, ſo ſieht er leider! das Echt-Poetiſche in dem Wahn einer Geiſternähe, durch die er den Leſer epiſodenweis in eine fremdartige Sphäre verſetzt; es iſt Religion, aber eine, die an uns als ein äußerliches Scheinbild vorüberſtreift, ohne in unſerem Inneren eine verwandte Stimme zu finden. Werner war eben ſo gut Proteſtant als Katholik, eben ſo gut Heide als Chriſt. Er feierte das Lutherthum, das er ſpäter haßte, ſo daß er nach ſeinem Ausdruck „tauſendmahl eher zum Judenthum oder zu den Braminen am Ganges, aber nie zu der ſchalſten, ſeichteſten, widerſprechendſten, nichtigſten Nichtigkeit des Proteſtantismus übergehn könnte", er feierte das Lutherthum, weil er es in einer Periode als das Mittel erkannte, durch das die Welt die Einheit und Allgemeinheit wiederzugewinnen vermöge, die der Stiftung eines echten Gottesreiches auf Erden (für das er ſchwärmte) vorausgehn müßte, in einer andern pries er aus demſelben Zweck das Papſtthum, das ihm neben dem Criticismus (Benennung für Proteſtantismus) einſt nicht weniger verächtlich erſchien; in einem Traumgeſicht ſah er beide als

. . zwei gewaltig große Fratzenköpfe,
Eins in der Mönchenkutt mit einer Krone,
Das andere mit einer Narrenkappe,

über beide ſollte ſich nach ſeiner damaligen Stimmung glorreich die Maurerei erheben. Deſſen ungeachtet kann er dem Proteſtantismus nicht den Beinamen ehrwürdig verſagen und zugleich ſpricht er von einem geläuterten Katholizismus. Aber etwas anderes verſteht er, wie wir hören werden, unter dem „letzten Evangelium" unter dem „alten Kreuz." Ueber das Chriſtenthum hinaus winkte ihm noch ein Höheres. Jenes ſey nur die Pforte zum verlornen Paradies, deſſen Wiedererringung ſchon diesſeits zu erwarten ſtehe. Und zwar dann, wenn die rechte aus dem Menſchen geborne Liebe die Erde beherrſche. Gervinus ſagt, Werner habe die Poeſie gegen die Religion preisgegeben, die Poeſie der Religion geopfert. Werner würde in dem Ausſpruch in allen Zeiten ſeines dichteriſchen Strebens das größte Lob erkannt haben, der ſich in ſeinem Denken immer treu blieb. Dieſelben Stralen waren es, die auf dem dunkeln Grund das vielfarbige Gebilde erzeugten.

Glaube, Kunſt und Reinheit oder: Religion, Poeſie und Verehrung weiblicher Größe verſchmelzen bei ihm zu einem Begriff:

Durch dieſe drei: Kunſt, Glauben, Reinheit zeiget
Sich das Myſterium dreieinig'er Liebe.

Jede höhere geiſtige Richtung beſteht nach ihm in dem Hinſtreben zu einem Zuſtand irdiſcher Heiligkeit, um welchen die Menſchheit durch Verbildung, Irrthum und Schwachheit ſich gebracht ſieht. Der Reinigungs-Prozeß erfolgt durch Feuer und durch Blut:

Non sacramentum sine sanguine.

Eine elegiſche Sehnſucht nach einem leidenſchaftsloſen Urzuſtande der Menſchheit, das Ringen und Kämpfen danach auf verſchiedenen Wegen iſt der Grundton ſeiner dramatiſchen Schöpfungen. Es iſt eine Lyrik, die nicht beſtimmte ideale Geſtalten charakteriſirt, ſondern die im Allgemeinen zu einer ſchwärmeriſchen Veredlung und Vollendung ringt. Zu dem goldenen Kindheitsalter, das in ſeiner Reinheit und Einfachheit überall daſſelbe war, wo man Iſis und Oſiris anbetete oder wo „Opferlieder durch Romovens Haine ziehn." Damals war Geſang der fromme Naturlaut und Geſang die unmittelbare Eingebung der Gottheit. Darum umweht die Helden bei Werner im entſcheidenden Moment die Friſche einer dunklen fernen Erinnerung an jene ſeelenvolle Zeit und die Geiſternähe offenbart ſich ſchon ihrem irdiſchen Auge. Ihr Ende verläuft ſich meiſt in die hieroglyphiſche Einfaſſung des Drama's. Noch bevor ſie aufhören, ſehen wir, daß ſie die irdiſche Natur abgeſtreift haben.

Andere Dichter finden meiſt zufällig den Stoff zu ihren Schöpfungen, bei Werner iſt das Thema ein gleichſam von Anbeginn gegebenes und meiſt nur äußere Anläſſe beſtimmen ihn, ſich in verſchiedener Weiſe darüber auszuſprechen. Es drängt ihn, dem Bilde, das ihm in unklaren Umriſſen vorſchwebt, eine beſtimmtere Form zu geben, und er greift bald zu dieſer, bald zu jener Materie. Eine innere Nothwendigkeit ſyſtematiſchen Schaffens folgt ihm in allen Lagen des Lebens von ſeiner Heimat her.

Werner's *) Vater war Profeſſor der Geſchichte und Be-

*) Aus des Dichters Feder kam „Kurze Biographie von F. L. Z. Werner",

redtſamkeit. Er ſchrieb lateiniſche Gedichte und unter ihnen wurde eines: die Jahreszeiten, mit denen Thomſons verglichen *). Seine Mutter war die Nichte des Profeſſors der Poeſie Valentin Pietſch **) und ſie ſelbſt wird von ihm, den ſie mit ängſtlicher Zärtlichkeit erzog, Dichterin genannt. Zur Seite des elterlichen Hauſes lag das Schauſpielhaus und der Zutritt war dem Knaben leicht, da dem Vater die Theatercenſur oblag und bei dem täglichen Verkehr mit dem Theater die kindliche Neugier ohne Mühe Befriedigung finden konnte. Dem Hauſe eines Oheims, das er oft beſuchte, ſtand gegenüber die katholiſche Kirche und der kleine Werner verſäumte nicht den Frohnleichnamstag, um ein Zuſchauer der auf dem Kirchhof ſtattfindenden Prozeſſion zu ſeyn, er betrat die Kirche, wenn an den Feiertagen der Hochaltar nach Hinwegnahme des Bildes ein Figuren-Theater darſtellte, auf dem das Chriſtkind in der Krippe und der verblichene Heiland geſchaut wurde. Schon damals mogten ihm Kunſt und Religion als „Synonyma" erſchienen ſeyn, die er ſpäter nicht mit einem Namen benennen zu können bedauerte.

Er war 14 Jahre alt, als der Vater ſtarb. Sein Lehrer wurde ein Feldprediger Nohr aus Thorn ***). Als Student widmete er ihm 21 Jahre alt die „Erſtlings-Produkte" ſeiner Muſe, ein Bändchen „Gedichte" im J. 1789, um Freudenthränen „für eine Rettung" dem Wohlthäter darzubringen, dem er, wenn ihm „jemals das Glück wieder lächeln ſollte, auch dieſes Lächeln" verdankte. Die Gedichte ſind noch von der krankhaften Färbung frei, die der ſüßlächelnde Myſticismus auf die ſchmerz-

die als ein Abdruck aus dem Felderſchen Gelehrten-Lexicon, Landshut 1822 erſchien. (Hitzigs) Lebens-Abriß F. L. Z. Werners. Berlin 1823. Mehreres ſeine Jugend Betreffendes aus mündlichen Ueberlieferungen.

*) Lauſon's „Das durch Feuer geprüfte Königsberg" in der „Sammlung einiger Predigten" auf den Brand von 1764 nebſt drei Gedichten. S. 345.

**) Deſſen Sohn Zacharias Pietſch in Elbing ſein Pathe geweſen ſeyn wird.

***) Derſelbe begann eine Charfreitagspredigt mit den Verſen:

Ausgelitten haſt du, ausgerungen
Armer Jüngling deinen Lebensſtreit
Und vergeben die Beleidigungen — —

Dies mußte dem gebildeten Theil der Zuhörer um ſo mehr auffallen, als ein bekanntes Gedicht auf Werther alſo anhub.

lichen Züge haucht. Als eine Einleitung zu ihm dürfte die Ungläubigkeit anzusehn seyn, die sich vielfach in ihnen bekundet. Am Grabe des Vaters vermag er nicht im Glauben an Unsterblichkeit Trost zu finden:

Hoffnung winket, Zweifel widerstreben,
Ich vergehe, Vater! rette mich.

In einer poetischen Allegorie vermählt sich der Verstand mit der Tugend, der Glaube mit dem Vorurtheil. Aus der Verbindung entspringen zwei Töchter:

Philosophie und holde Menschenliebe.
Doch Dame Vorurtheil, der Hölle finstres Kind,
Erschien, gefiel und ach! verband sich mit dem Glauben,
Da ward der Kinder viel ans Licht der Welt gebracht
Und alle schief und häßlich wie die Nacht —
Der Aberglaube und die Frömmelei.

Ein Gedicht ohne Ueberschrift ist an seine Cousine gerichtet, die mit ihm in Rohr denselben Lehrer gehabt hatte. Im Hause neben der katholischen Kirche geboren und erzogen, theilte sie als Kind seine Theilnahme an den kirchlichen Schaustellungen und war ihm behülflich, kleine Puppen in Priestergewänder zu hüllen und einen für diese erbauten Altar zu bekleiden. Er ergießt sich in zärtliche Empfindungen für sie, die ihm bis zu seinem letzten Lebenshauch heilig blieben. Er sieht wie bei der Einsegnung an dem Altare:

Engel dich mit Stralen schmücken
Und dir knieend Weihrauch streun.
Laut erscholl Gesang der Sphären,
Schaaren voll von Jubelchören
Weihten mich zum Engel ein.

Auf einem Privatball bereitete sie ihm ein irdisches Paradies:

Brust an Brust von Dir umschlungen,
Schmeckt' ich von Gefühl durchdrungen
Ganz die Wollust, Mensch zu seyn —
Ach umsonst für mich geboren,
Bist Du ewig mir verloren,
Dennoch bin ich ewig Dein.

In anderen Gedichten huldigte er jugendlichen Schauſpielerinnen, denn es war damals, als er mit der Bühne eine ſo große Vertrautheit gewann, daß er nachmals äußerte, als Student mit ihr genauer bekannt geweſen zu ſeyn, als mancher Schauſpieler. Dieſes erwogen, glaubt man errathen zu können, was es mit jener Rettung für ein Bewenden hatte und warum er von jener Jungfrau, in der er in aufrichtigſter Liebe ſeine „Weſenhälfte“ verehrte, ſich durch den ſtrengen Spruch ihrer Eltern losgeriſſen ſah. Eine heilige Erinnerung konnte ihm nicht genommen werden an ſie, die er in den Anmerkungen zu einem Gedichte von 1814 mit ihrer erhabenen Großmutter vergleicht.

In der Glorie überirdiſcher Weiblichkeit erſchien ihm ſtets ſeine Mutter. Er nennt ſie „eine reine heilige Kunſtſeele und Märtyrin“, ein anderes Mal „eine erhabene und (für einen Nekrolog von ihm) zu hohe Dichterin, welche zugleich die Schmerzerprüfteſte, alſo vollendetſte der mir perſönlich bekannten Meiſterinnen der wahren Liebe war.“ Hippel ſchrieb ihrer geiſtigen Stärke einen Adlerblick zu. Sie verfiel vor ihrem Tode in Wahnſinn, nach der Meinung der Verwandten, aus Gram über das leichtfertige Leben ihres Sohnes *). Ihre ſtrenge Züchtigkeit zeigte ſie noch im Zuſtande der Unzurechnungsfähigkeit im Betragen gegen den Wundarzt, der ſich nicht ihrem Bette nähern ſollte. Die Sorgfalt, mit der ſie in geſunden Tagen den Sohn behütet haben wollte, war von der Art, daß dieſer ſelbſt bei aufrichtiger Erwiderung ihrer Liebe ſie zu betrügen ſich genöthigt ſah. So durfte er, ehe er Student war, nie eine Nacht auf dem Lande zubringen und als er von einem Commilitonen die Aufforderung erhielt, die

*) In einem ſeiner Gedichte wird von Thränen geſprochen, die er ihr ausgepreßt. In einem Sonnet: „Frühlingsnachtmahl“ empfindet er, wie die Dulderin ihm verſöhnend naht,

Der Mutter mir verſöhnter Geiſt.

Durch ihren Tod verdunkelte ſich ihm das Leben für ewig,

— dem der Liebe Roſen,
Und alle Freudenroſen
Beim erſten Schaufeltoſen
Am Mutiergrab entflohn.

Nach Hoffmann bildete ſich die geiſteskranke Mutter ein, als Jungfrau Maria im Sohne den Heiland geboren zu haben. (!)

Ferien auf einem einige Meilen fernen Landgute zu verleben, wurde er von der Mutter feierlichſt dem Schutze des ernſten Freundes *) übergeben. Hier fühlte er ſich zum erſten Mal frei und ſprach dies in poetiſchen Ergüſſen aus. Die Freiheit ſchlug zum Kummer der Mutter und Großmutter in Zügelloſigkeit um und die letztere, die wegen ſeines ſittenloſen Wandels ihn aufgab, ſetzte ihn bei der Erbverſchreibung auf das Pflichttheil.

Um die Geiſtesrichtung Werner's kennen zu lernen, der als Jüngling wie als Mann dachte, iſt nicht die Titelvignette jener Gedichtſammlung zu überſehn. Sie zeigt uns die Trauer im Wittwenſchleier neben der Todtenurne auf der Pappelinſel in Ermonville.

Einen Jacques Rouſſeau der Welt — —
Duldung, Natur und Gefühl weinten entfeſſelt ihm nach.

Die Begeiſterung für den Verfaſſer des „Emil" mogte um ſo lebendiger in Werner erwachen, als ein Portrait deſſelben aus Genf in Hamann's Beſitz kam, mit dem dieſer „manche Viertelſtunde liebäugelte." Werner betete Rouſſeau an und wollte, das Jahr ſollte mit ſeinem Todestag d. 2. Juli beginnen. Es erſchien ihm, als er ſich in der Heiligen Linde befand, als bedeutungsvoll, daß Rouſſeau's Sterbetag mit Mariä Heimſuchung, mit dem Tag, da die Himmelsgnade die Erde begrüßte, zuſammenfiel und er flehte:

Laß unſern Staub im Mutterſchooß verkläret
Zu deiner Gnade herrlicher Bewährung
Ein Blütenpaar an deiner Linde prangen.

In einem älteren Gedichte ſagt er:

Ein echter reiner Menſch entrollt das große
Zertretne Buch des Rechts dem ſtillen Forſcherblick
Und ſinkt dann ſchuldlos in der Mutter Arm zurück.

Auf der Univerſität beſuchte er die Vorträge des ihm wohlgeſinnten Kant, dem er bei veränderter Glaubensrichtung in ſei-

*) Des 1849 verſtorbenen Superintendenten Beſthorn.

nen ſpäteren Gedichten kein ehrendes Andenken ſtiftete *). Einen bedeutenderen Einfluß als die öffentlichen Lehrer des Rechtsſtudiums, dem er ſich widmete, hatte auf ihn ein reichsgräflicher Doctor Leopold Graf v. Lehndorff, ein Freund der Muſen und Verfaſſer eines Schauſpiels **). Um ſo lieber ſchenkte dieſer dem talentvollen Jüngling ſeine Freundſchaft, welcher dichtete und gefühlvoll auf dem Clavier phantaſirte. Lehndorff vertheidigte in der Aula, in Ausſicht, einen Platz am Reichskammergericht in Wetzlar einzunehmen, ſeine Abhandlung De matrimonio inaequali ohne Respondenten und erregte dadurch nicht geringeres Aufſehn, als durch die freien Anſichten, die er in ſeiner gelehrten Schrift entwickelte, indem er den Beweis führte, daß wenn ein Reichsgraf mit einer Dame niedern Adels ſich vermählte, er ſich durchaus nichts vergäbe. Lehndorff höchſt liebenswürdig und leutſelig zeigte, wenn er auch gern fürſtlichen Glanz um ſich verbreitete, in der Wahl ſeiner jüngeren Freunde, wie er über allen Unterſchied der Stände erhaben war. Zu dem geiſtreich befähigten Kreiſe, der alle Sonntage dem Grafen ſeine Aufwartung machte, gehörte auch Werner. Man wollte, daß der König von Lehndorffs Programm Kenntniß nehme, und veranſtaltete in koſtbarer Ausſtattung eine deutſche ***) und eine franzöſiſche Ueberſetzung, die letztere lieferte Werner 1792: Traité des mésalliances. Auf dem Titelblatt ſah man die Themis, die über altes, nicht zu begründendes Herkommen eingeſchlafen war. In einer Anzeige der Ueberſetzung wird er ein hoch fliegender und rüſtiger Dichter genannt. — Der Geiſt der Weltverbeſſerung zur Erhebung der Menſchheit durch Ausrottung veralteter Vorurtheile und durch Vernichtung eigenſinniger Standesunterſchiede erregte damals die Gemüther und konnte Wernern nicht unberührt laſſen. Denn ſchon damals wie nachher beſeligte ihn der Glaube an ein allgemeines

*) „Leuchtend Verworfene" ſind ihm Friedrich II. und Kant, weil ſie durch ihre hervorragende Größe, durch Beiſpiel und Lehre der Einheit Deutſchlands geſchadet.

**) Daſſelbe: „Uldolini" in 5 Aufzügen, iſt gedruckt. Der Held, der ſich als ein Opfer unglücklicher Liebe betrachtet, glaubt ſeine Ehre nur durch ſeinen Tod retten zu können, verſetzt ſich aber eine ungefährliche Wunde.

***) Von v. Felgenhauer.

Streben zur Verwirklichung einer Idee, durch die der Himmel auf die Erde herabgezogen werden ſollte. Werner trat in den Freimaurerorden.

Seit 1793 war er Kammerſekretair und ſeit 1799 lebte er als ſolcher in Warſchau und arbeitete hier ſeit 1800 an den „Söhnen des Thal's", einem dramatiſchen Hymnus auf die Maurerei.

Der erſte Theil der „Söhne des Thals" wurde 1801 beendigt. Wie dies ſonſt nur durch Schilderungen in epiſchen Gedichten oder Romanen möglich iſt, leben wir uns ein in die Hausordnung der Templer, die ungeachtet des Pomps, der über das Ganze verbreitet iſt, uns im Einzelnen die äußerſte Einfachheit darthut. Als wenn Werner ſich an die Darſtellungsweiſe in den Beſchreibungen der Iliade erinnert hätte, in denen nach Leſſings Erklärung es der Dichter verſtand: „das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in ein Conſecutes zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen", ſo wird der Leſer in Kirche und Kapitelſaal, in Kloſtergarten und Gefängniß eingeführt, er ſieht gleichſam Alles nach einander im natürlichen Zuſammenhang entſtehn, weil das Gegebene nicht als ein Fertiges erſcheint, ſondern die praktiſche Anwendung der Ordensregeln uns über die ſtarre Darlegung der Statuten erhebt. Wir nehmen es in anziehenden Beiſpielen wahr, wie die weltliche Eitelkeit beſchämt, die Ruhmbegierde gedämpft und der Ungehorſam beſtraft wird. Wir lernen bewährte Meiſter und ſchwankende Recipienden kennen in individueller Beſtimmtheit. Der Ordensſtaat auf der Inſel erſcheint uns als ein großes Kloſter und er wird in trefflich anſchaulicher Weiſe uns geſchildert mit dem vorleuchtenden Beruf und den bitter getäuſchten Erwartungen, durchwürzt mit der Troubadur-Poeſie und vergiftet durch die Proſa der Gemeinheit, voll bedeutungsvoller Ahnung im heiligen Geheimdienſt und voll eitler Luſt und Werkheiligkeit. Bei den Beſten der Templer entgeht uns nicht der Widerſpruch zwiſchen dem Schwert des Heldenthums und dem Ordenskleid der Entſagung. Nicht ſind ſie ſo abgeſchnitten von der Welt, daß ſie ſich nicht wider Willen an der Erinnerung der Jugenderlebniſſe erlabten. Wenn dieſe plaſtiſch durchgebildeten Theile des Gedichtes (in denen leider! didaktiſche Längen von der Mühſamkeit der dazu

gemachten Studien zeugen) nicht den Namen einer Tragödie beanspruchen können, um so weniger, als nach seiner eignen Absicht niemand als Hauptperson vorwiegend auftreten sollte, so verfließt das mystische Zwischenspiel vollens zu einem Schemen ohne dramatische Haltung. Hier kann er seine Subjectivität nicht zur objectiven Anschaulichkeit erheben, es bei allem Aufwand von Bildern nicht zum Lichtschein des Wahren bringen. Er selbst aber erkannte darin das Göttliche, aus höherer Eingebung Hervorgegangene, wie wir aus den Aeußerungen seiner gewöhnlich in einer Art von Paroxismus hingeworfenen Briefen ersehn. Von einer solchen Szene sagt er in einem Brief an Hitzig: „Wie ich zu der Stelle gekommen bin, weiß ich nicht, ich selbst habe nichts dazu gethan. Es ist möglich, daß ich dieser Stelle wegen geboren bin."

Das Verständniß seiner theosophischen Ideen, wenn sie auch in allen Stücken in geringer Modificirung sich wiederholen, ist um so schwieriger, als sein Verleger Sander sich hierin prosaische Veränderungen erlaubt hatte, so daß das Blut des Verfassers, wie er sich ausdrückt *), darob erstarrte. Werner spricht sich häufig, wenn auch nie klar dahin aus, daß auf die Religion, die im Opfertod ihr erhabenstes Symbol verehrt, eine folgen müsse, die die Gottheit ohne Mittler anzuschauen vermag und das Leben in seiner Reinheit anerkennt, eine Religion, die zum Urquell das menschliche Geschlecht zurückführt und in einem erhabenen Naturdienst die vollendetste Form erringt. Hippels Ausspruch: „Das Kreuz ist des Sterns Fundament" verstand Werner offenbar anders als er es zum Motto wählte. Ueber dem Kreuz wird sich nach ihm der Stern erheben. In der Mutter der Maccabäer nennt er „des Kreuzes Stern." In verschiedenen Tragödien stößt man auf Verse, wie

Als Leben starb, da ward das Kreuz geboren,
Vernichtet wird es einst, wenn wieder Leben
Aus der Natur zu allen Wesen spricht.

*) Zeitschrift: „Gesellschafter." Berlin 1836. S. 73.

Es waren:

Horus Wiſchnu, Eros Thor und Chriſtus, die
Dem ſtaubbedeckten Geiſte Flügel liehn,
Um ſich zu ſeinem Urquell aufzuſchwingen.
Verkläret wird die Tugend an dem Grabe,
Es ſtraft die Nemeſis und durch die Gährung
Sieht man des Friedens ſchönen Stern entglühn.

Das Kreuz, das die kleine Welt in Kirchen einzuſchließen ſtrebt, wächſt rieſenhaft empor und fährt „flammend auf zum Himmel.“ Nur das verkohlte Ende bleibt drinnen, der obere Theil „glänzend wie die Sonne“ deckt die niedrigen Dächer ab.

Da ſchallet ein gewalt'ger Laut von oben:
„Genug der eitlen frechen Narrentheiding!“
Dann ſchwebte ſtralend aus dem offnen Himmel
Das große, wahre, alte Kreuz herunter.
Und eine große Kirche ward der Weltball
Auf einem ewig grünen Grabesraſen
Und auf der Kirche ſtand das große Kreuz;
Die Kirche wird ein Sakrament des Fleiſches,
Das Meer ein Sakrament des heilgen Blutes.
Und alle Weſen ſangen den Choral:
Das Leben ſoll den grauſen Tod bezwingen,
Der Staub hinauf zu ſeinem Urquell dringen.
Mag auch des Kreuzes Zeichen untergehn,
Doch ſiegend muß ſein Urbild auferſtehn.

Aus der Jungfrau Maria wird die Iſis, ſie hält endlich den Herrn wieder

in den Mutterarmen —
Das iſt das letzte Evangelium.

Du Menſchengott
Sey die Natur,
Natur hält Schwur,
Natur iſt treu,
Natur iſt frei.

Als Freimaurer hatte er an dem künftigen Urheiligthum mitzubauen. Denn die Arbeit des Thals iſt

Was die Natur
Aus Trieb bewirkt, durch Willen darzuſtellen,

auf daß die Zeit näher geführt werde, da

— ſchon von Anbeginn ein enges Band
die Beſſern einte.

Des Friedens ſchöner Stern leuchtet ungetrübt erſt nach Kampf und blutigem Opfer. Es iſt eine Nothwendigkeit, daß der Ordensmeiſter ſchuldlos auf dem Holzſtoß ſein Leben beſchließt, wie hundert Jahre nachher Huß. Des Thal's echter Sohn darf dem nicht wehren wollen, er muß:

den Meiſter ehren und ihn ſterben laſſen,

denn:

Auch das iſt Form, der Soff bleibt unverloren.

Im „Attila" heißt es: Cocles, Curtius, Cato ſtarben,

Warum? Für den Gedanken, den ſie lebten,
Sie lebten wirklich, darum ſtarben ſie.

Im „Attila" bedeutet der Papſt Honorien in Bezug auf den Hunnenkönig:

Lebt er durch dich, ſo muß er für dich ſterben.

Der Papſt ſagt in demſelben Stück:

Das Blutvergießen iſt nicht ſtets ein Unheil.
Das Blutverderben iſt's — vergoſſen Blut
Befruchtet, das verdorbene verzehrt.

Eine andere Stelle lautet:

— Aus dem Blut entſprießt der Gnadenhain,
Drum bleib' es Krieg, bis Friede kömmt auf Erden.

Nach vorausgegangenem reinem Opfer, wie es in der „Mutter der Maccabäer" heißt, wird das ewige Weſen:

Den Heiden Seinen großen Namen künden,
Es wird vom Aufgang bis zum Niedergang
Vereinend alle Opfer, Völker, Zeiten
An reiner Mutterliebe ſich entzünden,
Reinen die Welt von Sünden.

Das verlorne Paradies wird wieder gewonnen, wenn zwei

Weſenhälften auf Erden ſich in heiliger keuſcher Liebe verbinden *), wie Geiſt und Geſtalt oder Geiſt und Herz, wie Kraft und Reinheit (für dieſe ſteht auch Maaß, Zartheit), wie Glut und Flamme, wie Brot und Wein des Abendmahls. Als Mann und Frau, als Mann und Männin müſſen eins werden das ſchaffende und das erhaltende Princip, jenes iſt das glänzende, dieſes das dauernde.

Der Geiſt allein, das Herz allein ſind todt,
Sie leben jedes nur in ihm Verwandten
In Glutumarmung ſterbend, in der Liebe.

Das Heldenthum, heißt es in „Attila“,

iſt Kraft und Maaß wie Mann und Weib.

Cotta's Weib als Verklärte ſchwebt über Luther:

Weil ich als Weib die Reinheit nicht verloren,
Ward ich der Kraft zum Engel auserkohren.

Auf die Frage, was das Nachtmahl sub utraque ſey,

Das Nachtmahl unter beiderlei Geſtalt,
Das iſt wie Mann und Weib, wie Glut und Flamme.

Wenn die Verbindung zweier Weſenhäiften zu Stande kömmt ſo ruht der Weltgeiſt ſichtlich auf Erden. Die Rede iſt dann Wiederhall der Gottesſprache, jeder iſt dann ein echter Spielmann, jeder ein Prieſter auf ſeine Weiſe und wir ſind dann nicht in der Kirche, ſondern die Kirche iſt in uns **). Das Ringen verklärt ſich zum hehren Anſchaun in Frieden und Wonneſeligkeit, Vergangenheit und Zukunft verkümmern nicht den Genuß der Gegenwart. Ein aus höheren Sphären Herabgeſandter ſingt in den „Söhnen des Thal's“:

Das Wird und Ward
Durchſchweig' ich, umarm' ich in Gegenwart.

Der Drang nach dem Urheiligen der Menſchheit webt eine

*) Das Schönherrſche, in der Ebel-Dieſteſchen Unterſuchungsſache beſprochene, Glaubensſyſtem ſoll auf ähnlichen Annahmen beruhn.

**) Zur Entſtehung einer echt religiöſen Sekte mitzuwirken, damit Solches erzielt würde, erſchien ihm als höchſte Aufgabe des Lebens. Darüber erklärte er ſich in Briefen aus 1803 und 1810. v. Eichendorff „Ueber die ethiſche Bedeutung der neuen romantiſchen Poeſie in Deutſchland.“ S. 126. 138.

überirdiſche Verklärung um die Helden der Wernerſchen Tragödien. Sie treten in ihrer geheimen Ideenmacht dermaaßen von Zeit zu Zeit aus ihrer Perſönlichkeit heraus, daß dieſe ganz als dem Ueberſinnlichen und Erhabenen aufgeopfert erſcheint. Sie verkehren mit einem oft geſpenſtigen Geiſterreich, deſſen Boten als epiſche Maſchinen unmittelbar in die Handlung eingreifen, oft wieder als zwei Weſenhälften, ſo in den „Söhnen des Thal's" Eudo und Aſtralis. Eudo prophezeiht dem Ordensmeiſter in einem Liede ſein Ende und ruft ihm zu:

Sey Mann, wenn Flammen dich umwallen,
Du biſt die Kraft, die Sterne ſchaffen kann.
Die Glut verzehrt das Kreuz, die ew'gen Harfen hallen.

und Molay:

Ich Staub — die Kraft, die Sterne ſchaffen kann
Die Glut, das Kreuz verzehrend? *)

Eudo unter verſchiedenen Namen erſcheint in den meiſten Stücken und daß er derſelbe mit Adalbert im „Kreuz an der Oſtſee" ſey, lehren uns die Worte:

Ich kehr' ins Thal zu meiner Klauſe.

In Hoffmann's Romanen, der acht Jahre jünger in dem nämlichen Hauſe erzogen wurde, dringen in das Stillleben häuslicher Einförmigkeit dämoniſche Gewalten und ſtören durch Koboldskichern die Ruhe aus ihrer Sicherheit, bei Werner umgekehrt iſt das Treiben der Menſchen Streit und blutige Fehde, aber das Reich des Ueberſinnlichen eröffnet ſich über den feindlichen Parteien, um ihnen die Palme des Sieges und den Kranz des Friedens darzubringen. Wenn der Geiſt des h Adalbert ein ſchauerlicher Greis genannt wird, ſo beſteht das Schauerliche nur in dem Unbegreiflichen, Unausſprechbaren, das der Italiener unter Terribile verſteht.

Werner ſagt von ſeinem Spielmann:

er will nun einmal nicht enträthſelt ſeyn.

*) „Die Glut das Kreuz verzehrend und die Harfen?!" ſo wird geleſen und eine Sauderſche Verbeſſerung nicht verkannt. Harfe iſt bei Werner die heilige Kunſt.

und da er abſichtlich ſich in Dunkel hüllt, wenn er das ſeinem Dafürhalten nach Bedeutſame ausſpricht, ſo fragt es ſich, ob bei aller Mühe, den rechten Sinn zu erfaſſen, derſelbe gefunden iſt. Soviel aber dürfte keinem Zweifel unterlegen ſeyn, daß eben ſo wenig als Werner eigentliche Tragödien ſchreiben wollte, (wenn man Calderon's Stücke dramatiſirte Balladen nennen kann, um wie viel mehr iſt das Epiſche in den ſeinigen erſichtlich), er den Tadel verdient, daß er wie ein ſchwankendes Rohr ſich von jedem Winde habe hin- und hertreiben laſſen. Werner hätte aber auch nicht auf die böſe werden müſſen, die dem Gerücht, das mancherlei Dinge über ihn verbreitete, Glauben ſchenkten *). Was ihm als höchſte Klarheit erſchien, mußte Anderen als unbeſtimmtes Helldunkel erſcheinen. Alles konnte ſeyn und nicht ſeyn, aber feſt blieb, daß ihm die Kunſt Religion war und die Religion Kunſt. „Ich kann, ſchreibt er, ſo wahr Gott lebt! ſchwören, daß ich die Kunſt bloß aus dem höheren Geſichtspunkt, in ſo fern ſie uns Ahnungen der Gottheit giebt, betrachte.“ Der erhabene Gegenſatz, der ſich ihm in edlen Weiblichkeiten, wie in ſeiner Mutter und nachmals in der Königin Louiſe, den „Schmerzgeprüften Frauen,“ zeigte gegen ſeine grobe Sinnlichkeit, die „Demuthsſtärke“, die er verehrte, ſeiner Schwäche gegenüber weckte vielleicht in ihm die Anſicht, daß durch eine wilde Gährung hindurch es möglich ſey, im Feuer der Läuterung zu jenen hinzudringen, die zu Genien der Menſchheit geboren in prieſterlicher Hoheit und veſtaliſcher Reinheit erſcheinen:

Der Seraph Reinheit,
Er hat ſich zum Symbol das Weib erkohren.

an einer andern Stelle:

Iſt das Weib nicht Prieſter?
Das Opfer reinigt ſie, ſie muß es zünden.

*) Er, der ſonſt in öffentlichen Erklärungen ſtets ſich milde vernehmen ließ, ſchrieb 1819 im Tone der Entrüſtung: „Man log, als ich vor acht Jahren in Rom war, ich ſey Einſiedler auf dem Veſuv oder Aetna, man log, als ich vor drei Jahren in Polen war, ich ſey zu Frankfurt a. M. wieder Proteſtant geworden, man log, ich ſey zu Wien Kloſtermönch geworden.“ Nach einer Angabe gehörte er zum Illuminaten-Orden.

Der Katharina von Bora übergiebt die Jungfrau Maria eine Lampe.

Die Lampe, ſie iſt dein,
Sie hüten ſollſt du, einſtens glüht ſie immer.

Als Werner in Rom den Tod der Königin vernahm, ließ er Klaggeſänge *) nach Deutſchland herüberhallen, er feierte ſie als eine Heilige, die Troſt auf König, Königsſohn und Volk herabflehe und ſchließt mit den Worten:

Mächtig iſt Märtrerblut!

Für den Leſer erſcheint in den Trauerſpielen die myſtiſche Einfaſſung als ein Barock-Rahmen, aus dem das Bild ohne alle Gefahr herausgenommen werden kann. Es verliert durchaus nicht, wenn man die Zuthat beſeitigt, die durch bengaliſchen Feuerſchein mit dem Schatten alle Ründung aufhebt und die Farbe der Geſundheit in ein falbes Blaß verwandelt. Was als Kern angeſehn ſeyn will, iſt ungenießbare Schale. Der Nimbusſchimmer läßt keine Färbung zu. Ueber dem Herumtaſten auf dem Farbenclavier in den bunteſten mannichfaltigſten Versmaaßen verlieren wir alle Melodie und Harmonie. Nur Leere empfinden wir und keineswegs den Zauber der Poeſie bei den blauen Boten, himmelblau gekleideten Jünglingen und den Pilgern in azurfarbenem Gewand. Man theilt nicht des Dichters Empfindung, wenn er ein Morgenlied in den „Söhnen des Thal's" mit dem freiern Aufathmen an einem ſchönen Morgen vergleicht, man räumt es ihm nicht ein, wenn er in Worten Symphonien niederzuſchreiben ſich vermißt, und lächelt über die Parentheſen in Perlſchrift, in denen er den Spielenden Noten giebt, die in wunderlichen Anforderungen an die Schauſpieler und Maſchiniſten das Seltſamſte überbieten und bei den Zuſchauern ein gar gläubiges Auge vorausſetzen **).

In Warſchau, wo Werner in ſeinen Amts-Collegen und Ordensgenoſſen, in Mnioch und Hitzig Freunde gewann, an die er ſich mit der größten Innigkeit anſchloß, entſtand der erſte Theil

*) „Klagen um ſeine Königin Louiſe von Preußen." Rom 1810.

**) In 13 klein gedruckten Zeilen erfährt man, daß ein Brot, das Eudo an den Mund bringt, ſich auflöſt und zerfließt, ſo daß es tropfenweiſe auf ſein Gewand fällt und auf demſelben einige Flecken reinigt u. ſ. w. u. ſ. w.

der „Söhne des Thal's". Auf Spaziergängen nach der Camaldulenſer-Abtei Bielany wurden über dichteriſche Gegenſtände, über Tod und Unſterblichkeit, eifrige Geſpräche geführt. Nicht unpaſſend erachtete er es damals, ein Lied auf Mariens Himmelfahrt zu dichten, in der er der h. Jungfrau den Schönheitsapfel zuerkennt:

Gebenedeiet ſeyſt du Duiderin,
Du reines Weib in dieſer Welt voll Trug.
Der Afterwelt geprieſ'ne Phantaſeien
Verhüllen ſcheu vor deinem Blicke ſich,
Was ſind Cytherens wollüſtvolle Reihen,
Was iſt Minervens Weisheit gegen dich?

Der zweite Theil der „Söhne des Thal's" *), der „als dramatiſches Ganzes ungleich mehr befriedigen" ſollte, blieb weit hinter dem erſten zurück. In dieſem portraitirte er in Robert ſeinen Freund Hitzig.

„Die Söhne des Thal's" ſind, wie die Mehrzahl ſeiner Stücke ſelten oder gar nicht dargeſtellt. Jene kamen 1807 in Berlin auf die Bühne. Der Dichter ſchrieb Iffländen Einzelnes im Coſtüm zur Beachtung vor **). In Königsberg wurde 1813 in einem muſikaliſch dramatiſchen Declamatorium im neuen Schauſpielhauſe eine Szene, der „Söhne des Thal's" gegeben, in welcher Anſchütz den Molay und Pauly den Robert ſpielte. Schröder damals, als er jahrelang nur einen unmittelbaren Einfluß auf das Hamburger Theater äußerte, ſprach ſeinen Unwillen gegen die Direktoren aus: „Die Söhne des Thal's bleiben unbenutzt, dagegen geben ſie elende Erzeugniſſe" ***).

Nachdem Werner von einer gemeinen Schönheit, mit der er ſich in Frankfurt a. d. O. zum Entſetzen ſeiner Angehörigen hatte

*) Sie erſchienen zuerſt in Berlin 1803 und 1804 und zwar unter den beſonderen Namen: „Die Templer auf Cypern" und „Die Kreuzesbrüder."

**) Er wollte, daß „Hugo (Unzelmann) einen längeren Bart als die übrigen" trage, wogegen Iffland ihm zu bedenken gab: „ob dies bei Abreißung des Mantels nicht Mißſtand erregen könnte." Dorow, Krieg, Literatur und Theater. Leipz. 1845. S. 247.

***) Meyer Schröder II, 1. 211.

trauen lassen, getrennt war (welche darauf in Littauen ihr Glück als Schauspielerin versuchte), erreichte er in Warschau die Scheidung von seiner zweiten Frau, die er ohne Neigung auf den Wunsch der Seinigen geheirathet hatte. Er ging einen dritten Ehebund ein. Bei der Firmelung sah er eine arme, mit reicher Anmuth geschmückte Jungfrau, die kein Wort deutsch verstand, gewann ihre Zuneigung und gab ihr durch einen gewissenhaften Unterricht einen solchen Grad seiner Bildung, daß sie nachmals in den höhern Zirkeln in Königsberg und Berlin sich mit Liebenswürdigkeit und Gratie bewegen konnte. Wie er sich einst zu seiner während dessen vermählten Cousine mächtig hingezogen fühlte, so zu ihr. Bei der Innigkeit gegenseitiger Liebe hätte sie, die er als einen namenlosen Schatz heimführte, sein wahres Glück gründen können, wenn sie die Kraft besessen, ihm für immer angehören zu wollen und einem Frühergrauten, wie er sich nannte, ihre blühende Jugend zu opfern. Er verließ zwei Frauen, sie entfernte sich von ihm. „Es sey, schreibt Werner, von dem jungen Weibe mit Recht nicht mehr zu fordern, daß sie mit ihm glücklich seyn sollte. Ich bin wohl kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Rücksicht, ängstlich, launenhaft, geizig, unreinlich — sie ist unschuldig." Sie war eine von den höhern Weiblichkeiten, auf denen sein Auge stets mit Verehrung ruhte, bis es brach. Nachdem Werner fünf Jahre in Warschau im Amt gestanden, nach dem Tode der Mutter im Besitz eines größeren Vermögens gekommen, erhielt er auf Verwendung des Professors v. Baczko und des Kriegsraths Scheffner eine Anstellung*) beim Minister v. Schrötter und reiste 1805 nach Berlin, begleitet von dem Lieblingswunsch als dramatischer Dichter von der Bühne her anerkannt zu werden*). Was in Königsberg ihm der Graf v. Lehndorf gewesen, war in Ber-

*) „Wie herrlich, schrieb Werner, wenn ich aus Warschau, wo in literarischer Hinsicht nichts zu machen ist, nach Berlin versetzt würde, den prosaischen Iffland gewinnen, ihn für meinen Zweck gewinnen könnte und dann ein großes Sujet zur Aus- und Aufführung brächte, wodurch denn auf die Masse des Publikums zu wirken seyn müßte. Berlin giebt für das ganze nördliche Deutschland den Ton an; welch einen weiten Spielraum hätte ich da gewonnen!" Dorow a. a. O. Seite 207. Nach Berlin versetzt, wurde aus dem Kriegs- und Domainen-Kammer-Sekretär ein geheimer Sekretär des neuostpreußischen Departements.

lin der Prinz Louis Ferdinand, der um ſich Muſiker, Künſtler und Dichter verſammelte. Zu den Sonderbarkeiten, berichtet G. Schadow, gehörte das Erſcheinen des Dichters Werner. Im Schrötterſchen Hauſe traf er mit Uhden und Hirt zuſammen und hier mogte ihm wohl die Ueberzeugung aufgehn, daß der verſtorbene Wackenroder als Erklärer der Werke bildender Kunſt „ein religiöſer Coloß" wäre.

Iffland wurde auf ihn aufmerkſam gemacht, bewilligte ihm ein anſtändiges Honorar für das Trauerſpiel: „Das Kreuz an der Oſtſee", obwohl er es nicht für die Darſtellung als geeignet erachtete *). Der erſte Theil heißt „Die Brautnacht." Auf einer Weichſelinſel feiern die Brautnacht, aber in heiliger Minne, der Fürſt Warmio und ſeine Verlobte Malgona. Er iſt Chriſt und Ritter geworden, eine Monſtranz bringt ſeine irdiſche Empfindung zum Schweigen und bei ihr vereinen ſich Myrten, Dornen und Palmen zu einem Begriff. Adalbert, der längſt die Märtyrerkrone errungen, erſcheint, um ihren Bund einzuſegnen, und wirkt dadurch mit an dem ewigen Gottesreich.

Ihre Seelen ſind gewonnen,
Marter zu krönen,
Nahet in Pracht, die Brautnacht zu ſöhnen,
Ewige Minne.

Die Liebenden finden, dies können wir annehmen, im Tode ihre rechte Verklärung, wenn man im erſten Theil auch nur erfährt, daß ſie als Gefangene von den Heiden weggeſchleppt werden. Werner arbeitete am zweiten Theile noch 1817 und die Bruchſtücke, die er „einigen der edelſten Deutſchen," wie er ſchreibt, vorlas, wurden für ſein Gelungenſtes anerkannt. Wahrſcheinlich wich die ſo ſpät vorgenommene Ausführung von der urſprünglichen Anlage bedeutend ab. Wie im erſten Theil ein entſagungsſtarkes Chriſtenthum als das Höchſte gilt, ſo ſollte der zweite Theil wohl lehren, daß es nur eine nothwendige Durchgangsperiode geweſen, damit der ganzen Bevölkerung an der Oſtſee, nachdem die Liebenden für ihre Tugend mit dem Tode gebüßt,

*) Die Muſik dazu ſetzte Hoffmann.

das volle Leben im wiedergewonnenen Paradieſe lächle. Als Malgona im Liebesgeſpräche vom Paradieſe ſpricht, heißt es in Bezug auf die Erſchaffung der Eva:

Und des Herren ſanfte Stimme
Lehrte ſie, den Mann vernehmen —
Und ſo ward das Weib der Mittler
Ihres Schöpfers und des ſeinen
Und die Glut, von ihm entglommen,
Nährt ſie treu als Prieſterin.

In den Schlußverſen, die der h. Adalbert an die Zuſchauer richtet, glaubt man den Dichter ſchon als den ſpäteren Geiſtlichen zu vernehmen:

Erwäget, was ihr heut geſchaut.
Die Ohnmacht ſpotte nicht der Frommen,
Kunſt iſt dem Glauben angetraut,
Ein jeder geh' in ſich zu Hauſe
Und bet' um Kraft und reinen Sinn.

Man hätte glauben ſollen, daß Werner in Deutſchland ſich inniger als irgend jemand an die romantiſchen Dichter anſchließen würde, da Jacob Böhme fleißig von ihm geleſen wurde und A. W. Schlegel 1803 mit dem erſten Bande ſeines „Spaniſchen Theaters" auftrat, deſſen erſtes Stück Calderon's „Andacht zum Kreuze" iſt. Werner findet in Fr. Schlegel's „Europa" leere Gasconnaden und nennt in einem Brief den Bund der romantiſchen Dichter eine Clique. Schlegel iſt ihm „halb Halbgott, halb Unmenſch, Goethe dagegen ein Gott", welchen letzteren er ſpäter als Obermeiſter ehrt, in deſſen Sinn zu arbeiten, er als Gewiſſenſache erkennt. Aber auch Schiller wirkt auf ſeine dichteriſche Bildung ein.

Bei einem Beſuch, den in Berlin Iffland von Schiller empfing, kam das Geſpräch auf Werner's Dichtungen und dieſer wünſchte deſſen neueſtes Stück im Manuſcript einzuſehn. Gern wurde ihm gewillfahrtet. Schiller klagte darauf, daß durch die Dienſtgefälligkeit ihm eine ſchlafloſe Nacht bereitet wäre, denn es wäre ihm nicht möglich geweſen, die Lectüre des Trauerſpiels abzubrechen, bis er zu Ende geleſen. Zugleich äußerte er, daß der

Dichter, um die rechte Haltung zu gewinnen, ein eigentliches Religionsdrama ſchreiben müſſe, wozu er wahren Beruf habe. Dies war für den Schauſpiel-Director Veranlaſſung, ein ſolches förmlich zu beſtellen. Der fügſame Werner dachte nach und fand wohl darin, daß der Proteſtantismus gegen das Papſtthum ſich erhebe, um Glaubenseinheit über den ganzen Erdball zu verbreiten, das begeiſternde Moment, das ihn „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ zu ſchreiben beſtimmte.

So führte er den Doctor Martin Luther auf die Bühne und ließ ihn mit der Bibel unter dem Arm: „Eine feſte Burg iſt unſer Gott!“ ſingen. In dieſer Tragödie vertreten die Weſenhälften zwei hiſtoriſche Perſonen, denen zwei ſeraphiſche Geſtalten als Trabanten beigeſellt ſind. Die Weihe der Kraft ſoll Heiligung der Kraft heißen. Luther iſt die Kraft und Katharina von Bora die Reinheit, die jene verklärt. Sie iſt es, die den Reformator, nachdem er glücklich den Reichstag in Worms, unverſehrt an Seele und Leib, überſtanden hat, vor Verzweiflung rettet.

Der Gegenſatz zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus iſt keineswegs ſo ſchneidend, als andere Dichter ihn im Religionsdrama geſchildert haben würden. Nicht ohne Wehmuth kann er heitere Jugenderinnerungen zertreten ſehn. Es heißt, der neu gepflanzte Baum wird mit ſeiner weit um ſich greifenden Wurzel

den Maulwurf
Aus ſeinem Hügel ſcheuchen, doch erſticken
Wird ſie das Veilchen und das Immergrün.

Der neue Morgen verlöſcht die Sterne —

Die Sterne ſind im Frieden heimgegangen,
Die Nacht des Kinderglaubens iſt entflohn,
Der Morgentraum der Kunſt mit ſüßem Bangen
Eilt er zur Braut am goldnen Liebesthron.
Erkenntniß tödtet und belebt ſie wieder.
Wenn Glaube neu erweckt die ew'gen Lieder.

Als fanatiſcher Eifer die Altäre ihres Schmucks beraubt, ſagt er:

Dieſe ſchönen Bilder,
Sie malten uns die ſchöne alte Zeit.

Wiewohl die Begründung der Kirche Hauptthema seyn soll, so schwärmt die dichterische Phantasie auch hier von einem Naturdienst, einem Priesterdienst, den jeder an sich selbst vollziehn soll.

In der „Weihe der Kraft" ist wahrhaft groß die Entschiedenheit des Glaubenshelden dargestellt, seine Begeisterung:

Ich selber bin jetzt ein lebend'ger Psalm,
Denn in mir jauchzet Gottes Herrlichkeit!

aber nicht minder ergreifend seine Schwäche, wenn er in verhängnißvollen Momenten an seiner Sache irre wird.

Der Staub, er mögt' ein Stral seyn, kann er's aber?

Er verbrennt die Bulle, was sein Beschützer der Kurfürst von Sachsen mit tiefem Schmerz erfährt. Zur Strafe der verspotteten Autorität wächst ihm die Bewegung, die er angeregt, selbst über den Kopf; als Ritter Georg in Waffen gehüllt, wird er zaghaft den Bilderstürmen gegenüber, wie einst sein Busenfreund Alexius, so sinkt als Leiche — diesmal von des Schwertes Blitz erschlagen — sein Genosse Theobald neben ihm hin. Er seufzet:

In Wüsten will ich's abzubüßen streben,
Daß ich es wagte, Gottes Heid zu seyn.

Der Menschheit wird er durch ein Weib erhalten, ihm zum Segen gereichte

Die heil'ge Minne
In Katharinens jungfräulichem Herzen,
Daß Luthers Kraft durch sie das Heil gewinne.

Gegen den fest gekneteten Thon des Mannes nimmt sich die ätherische Verflüchtigung Katharinens (der personifizirten Reinheit) wunderbar aus. Katharina sieht ihn beim Brande der Bulle und ungeachtet des Klostergelübdes erkennt sie in ihm ihr vorbestimmtes Urbild *).

*) Zu bedauern ist es, daß Werner in der Zeichnung Luthers, bei dem das Derbe genug des Komischen einschließt, fremdartige Züge anbrachte, daß er durch das Uebertriebene bald in feurig erregter, bald in sentimentaler Stimmung muthwillig Mißlaute im feierlichen Choral herbeiführte. Beim unerwarteten Besuch der Eltern ist Luther übervoll der Freude und könnte

den Teufel selber küssen.

Als in Worms seine innigst besorgten Gönner und Anhänger im Glockengeläute „Grabgeläute" zu hören glauben:

So ſind Theobald, Luthers Famulus, und Thereſe, Katharinens Pflegetochter, Kinder

zu duftig für die Weltgeſchichte,

die mit Katharina die Dreieinigkeit von Kunſt, Glauben und Reinheit darſtellen. Wie man im „Kreuz an der Oſtſee" an die „Söhne des Thal's" erinnert wird, ſo auch hier. Thereſe ſteigt ſieben Stufen herab, um auf einem Hyacinthenbeet zu verhauchen, und mit ſieben Lichten iſt ihr Katafalk umgeben.

Nicht der Geſchichte fühlt ſich der Dichter zu folgen berufen:

Dem Innern muß ich dienen,
Was im Gemüth gelebt, iſt da geweſen.

Merkwürdig iſt es, daß die „Weihe der Kraft" in Regensburg und München aufgeführt wurde, da ihre Darſtellung in Berlin, zuerſt am 6. Juni 1806 *), ſelbſt bei freiſinnigen Männern den größten Anſtoß gab. Das Conſiſtorium und in ihm Männer, wie Hanſtein und Ribbeck, erhoben dagegen ihre Stimme und ſprachen gegen den König ihr Bedenken aus. Derſelbe ließ ſich das Manuſcript vorlegen und fand keinen Grund, die Beſtimmung der Theater-Direction aufzuheben. Im Schauſpielhauſe wurde die Vorſtellung durch unruhige Auftritte im Parterre unterbrochen, ſo daß es faſt zum Einſchreiten des Militärs gekommen wäre. Eine Zahl Gensd'armerie-Offiziere meinte die Karrikatur des Heiligen durch eine Burleske erwidern zu müſſen und veranſtaltete eine maskirte Schlittenfahrt im Sommer, in der unter andern Charakteren des Trauerſpiels Käthe hinten auf dem Schlitten ſtand, den ihr Martin kutſchirte **). Als dem Ausbruch des Unwillens und Muthwillens gegen die Wernerſche Dichtung geſteuert

Schon holen ſie dich ab zur Reichsverſammlung,
Von da zum Scheiterhaufen.

phantaſirt er während ſeitenlanger Reden „ununterbrochen auf der Flöte."

Als er die Rede auf dem Reichstage mit den Worten geſchloſſen:

Gott hel'e mir, ich kann nicht anders! Amen!

greift er argios und gemüthlich zur Kanne Elmbecker Bier, das ihm ein Fürſt zur Erquickung darreichen läßt

*) Die Muſik von Bierey wurde ſehr gerühmt.

**) Sonntagsblatt, Stettin 1808 S. 191.

wurde, ging ſie mehrmals in Szene. Drei Jahre nach Iffl ands Tode, der den Luther zu ſeinen Glanzrollen zählte, ſollte die „Weihe der Kraft" 1817 gegeben werden. Tumult im Zuſchauerraum und Arretirungen bildeten ein ſo bedeutſames Zwiſchenſpiel, daß ſie ſeitdem von der Bühne verſchwand. Anders als die Theaterbeſucher fand Werner als Katholik ſein Gewiſſen beſchwert, weil er den größten Ketzer zu verherrlichen ſich erlaubt hatte. Unter ſeinen Gedichten iſt ein Sonnet 1814 an Iffl ands Geiſt gerichtet, niedergeſchrieben: „am Abend des Tages, wo der Verfaſſer *) hörte, daß an die ſo genannte Weihe der Kraft der verſtorbene Iffland zum letzten Mal in ſeinem Leben ſeine ſchönen Kräfte verſchwendet hatte" **).

Nachdem in Königsberg längſt „Martin Luther" von Klingemann 1806 aufgeführt war, wurde 1813 „die Weihe der Kraft" vollſtändig in Szene geſetzt mit der Muſik des Kapellmeiſters Weber. Anſchütz gab die Hauptrolle, Blum den Ritter v. Wildeneck, Mad. Lanz die Katharina, Dem. Toskani den Theobald, Dem. Wachs die Thereſe. Die Zuſchauer wurden übermüdet, da die Vorſtellung bis 12 Uhr währte und Statiſten und Sänger, die nicht zu ſprechen verſtanden, bei der großen Zahl der Auftretenden Schauſpieler ſpielen ſollten ***). Im J. 1816 beſchränkte man ſich auf die Darſtellung einiger Szenen, diesmal war Feddersen Luther.

Eine durchaus irrige Meinung iſt es, wenn man durch den Titel: „Die Weihe der Unkraft" verleitet, dieſes in Nibelungen-Verſen abgefaßte Gedicht für einen Widerruf der Tragödie erklärt, dasſelbe erſchien 1814 als eine Dankadreſſe an die deutſche Heldenjugend, der es durch die in Demuth gewonnene Einheit gelungen ſey, Deutſchlands Größe zu befeſtigen.

*) Er verdachte es einſt Scheffnern, daß dieſer ihn nur Verfaſſer und nicht Dichter nannte.

**) Am 5. Dez. 1813.

***) Ein ſolider Schauſpieler Krieger, ſo erzählte man, wurde von ſeiner ſtrengen Hausfrau nicht ins Haus gelaſſen, weil ſie der Unordnung nichts nachſehn wollte, obgleich er betheuerte nur ſeiner Berufspflicht genügt zu haben. — Es konnte allein durch die Noth entſchuldigt werden, daß die Katharina von einer Dame, die guter Hoffnung war, dargeſtellt wurde.

Ihr habt, was ſchnöd uns trennte, die Schranken nun gefällt,
Oeſtreicher, Preuße, Baier, Schwab ſind in ein Heer geſtellt,
So trenne Meinung auch nicht mehr den deutſchen Kraftverein,
Das gab den Vätern Stärke, nur das kann unſre ſeyn.

Nur, weil ſich Werner nie verläugnen kann, wird, da er alles Unheil von der Reformation und dem Voltairismus ableitet, auch der „Weihe der Kraft" gedacht. Daneben ſpottet er auch auf Eulalia, bei der er an die einſt von ihm begünſtigte Bethmann denkt. Unter Unkraft wollte er wohl nicht Theater und Lutherthum, ſondern Napoleons Uebermuth verſtanden wiſſen. Hier gilt er ihm als ein Zerſplitterer der Kräfte, den er früher aus einem ganz anderen Geſichtspunkt betrachtet hatte.

Werner's Lieblings-Idee, die Allgemeinheit zu einem Bunde verſinnlicht zu ſehn, ſtimmte ihn günſtig für Napoleons Rieſenplane. Das „Ein Hirt und eine Heerde", ſo träumte er, ſollte durch den Welteroberer mit in das Bereich des Möglichen treten. Er verherrlichte ihn, kann man ſagen, im „Attila." Doch galt er ihm nur als Mittel zum Zweck, wozu ihn ſich Gott gewählt, als derjenige, der durch Ströme von Blut den Boden zu bereiten habe zur Entwicklung einer ewig grünen Saat. In den „Söhnen des Thal's" heißt es:

Tadle nicht den Weltgeiſt,
Wenn er zu ſeinem Richtſchwert einen Arm,
Wie er ihn braucht, ſich ſchuf.

Fridr. v. Schlegel machte in ſeinen Vorleſungen auf eine Stelle im Nibelungenliede aufmerkſam, wo es heißt: „daß man beim Attila ohne Unterſchied theils nach chriſtlicher Ordnung, theils in heidniſcher Sitte gelebt." Werner, der in ſeiner „romantiſchen Tragödie" füglich den Attila hätte Etzel nennen ſollen, ſcheint ihn dem gemäß geformt zu haben. Als Geißel Gottes ſehn wir ihn nur im entſcheidenden Moment des Handelns wild und grauſam, ſonſt zeigt er ſich voll chriſtlicher Humanität. Er zertritt, weil er zertreten muß; nicht anders, als der Erzbiſchof im zweiten Theil der „Söhne des Thal's" hat er die Miſſion, ein Rächeramt zum Frommen der Menſchheit und zur Ehre Gottes auszuführen. Werner erklärt, daß die dunklen Farben nur des Lich-

tes Schalen ſeyen und daß durch das Glas der Liebe geſehn das Dunkle ſchwinde. Attila ſagt:

Es iſt ein ſchweres Amt doch Richter ſeyn.

und er verfügt einen ſanften Tod für eine gefallene Jungfrau, einen gewaltſamen für einen meineidigen Jüngling in liebendem Sinne:

Das Mädchen tödtet ſanft; was ſoll ſie leben,
Wenn ihres Lebens Blüte, Unſchuld, wich?
Das Weib iſt ſtark,
Die Reinheit zu beſchützen! Sie iſt ſchuldig.

Den Jüngling, einen früheren Freund, umarmt er tief bewegt zum letzten Mal und mahnt dann die Diener:

Jetzt nehmt und laßt von Pferden ihn zerreißen.

In Rom triumphirte das Unrecht, Honoria, der Kaiſerin Tochter, ſah um ihr väterliches Erbtheil ſich betrogen, da erſcheint Attila für ſie, die er nie geſehn — das Feldgeſchrei iſt: „Für Honorien!" — und er errettet Rom.

Das alte Rom ſinkt ſeiner Schuld zum Raube,
Ein neues wird hernieder ſchweben,

gleichſam als ein neues Jeruſalem auf Erden. Honoria ſchwärmt für ihn:

Ich ſah ihn nie und ward ihm nie verbunden,
Den Alle haſſen, muß allein ich lieben.

Honoria und der Biſchof Leo der Große, „der Greis aus Roma" ſind hier obgleich lebend die Verklärten, die die vom Licht getragenen Partien in der Handlung übernehmen. Attila muß als Sieger untergehn,

Er will ein Gott ſeyn, darum muß er untergehn.

Seine Freundin Hildegunde, eine Heidin trotz der Bemühung Leo's, tödtet den Hunnenkönig aus Eiferſucht gegen Honorien. Dem Sterbenden erſcheint Honoria (etwa die perſonifizirte Kirche) und bereitet ihm eine Verklärung zum Licht. Sie zieht uns wenig an, um ſo mehr Aetius, der dem Attila gegenüberſteht als Repräſentant des alten Römerruhms, aber leider! nicht die grandioſe Stellung behauptet, die er in einigen herrlichen Dialogen einnimmt.

Sonſt ſteht das Trauerſpiel „Attila" noch hinter dem „Kreuz an der Oſtſee" zurück.

Als Hoffmann in Bamberg war, wurde „Attila" in einem Privathauſe aufgeführt.

Für ſein ſchwächſtes Stück gilt indeß die „Wanda, Königin der Sarmaten."

Werner glaubte, daß das Impoſante ſeiner dramatiſchen Gemälde beträchtlich durch das Herüberziehn des Zauberprunks der Opern geſteigert würde, daß das Glanzvolle der Myſterienpoeſie, wenn es in dem Aeußerlichen, die Sinne Berauſchenden ein Spiegelbild fände, deſto gewaltiger auf die Zuhörer einwirken müſſe. Dies nimmt man beſonders bei der „Wanda" wahr, die in ſoweit allen Wernerſchen Stücken vorzuziehn iſt, als das Phantaſtiſche das Trauerſpiel in allen Theilen gleichmäßig durchdringt und hier durch Einheit wirkt, indeß es anderweitig epiſodiſch eingeflochten, ein wunderliches Beiwerk darſtellt. Auch hier tritt ein Spielmann als Barde auf, der aber nicht Seher iſt, ſondern ein väterlicher Vertrauter des Helden. Nur als eine koſtbare Decoration haben wir die im Nimbusſchimmer erſcheinende Libuſſa anzuſehn, die der Compoſition ohne Noth aufgezwängt iſt. Werner war 1807 zum erſten Mal in Wien geweſen und hatte auf dem Wege ſich längere Zeit in Prag aufgehalten und dort glückliche Tage verlebt. Bei dem herrlichen Moldauufer mogte ſich Werner an das Weichſelufer bei Krakau erinnern, an dem Wanda's Reich gelegen haben ſollte, und er erfand ein lockeres Band zwiſchen ihr und der durch Mährchenzauber verklärten Königin. Die höchſte Liebe heißt auch hier, die irdiſche Liebe dem Tode opfern und ſterbend das Verlangen in eine reine Beſeligung verſenken.

Es erblühn
Liebesmyrten, wo die Sterne glühn.

Wanda hat geſchworen, unvermählt zu bleiben, ſie ſieht den Rügenfürſten Rüdiger, ſie liebt ihn, erſticht ihn auf ſeinen Wunſch und ſtürzt ſich in die Weichſel, aus der eine Lilie vom Palmenzweige umſchlungen emporſteigt. Auch hier wird und zwar bei dem Namen Klarheit und bei dem der Natur an den erträumten, von Unſchuld und Liebe gekrönten Urzuſtand erinnert. Auch hier

vermißt man nicht das Himmelblau, denn im Garten in Rüdigers Grab werden geſtreut:

Hyacinthen himmelblau!
Duftet ihm auf ſtiller Au!

Goethe lächelte über Werner und ſeine bunten Hervorbringungen, namentlich formaliſirte er ſich über den Titel: „Weihe der Kraft.“ Die perſönliche Bekanntſchaft übertraf auf der einen Seite die Erwartung und hob auf der andern das Vorurtheil auf.

In Jena ſah Werner im Dez. 1807 „den univerſellſten und klarſten Mann ſeiner Zeit, den Mann, deſſen Gleichen niemand, der ihn ſah, je wieder ſehen wird, den großen, ja einzigen Goethe.“ Der Eindruck war von beiden Seiten mächtig, denn Goethe ſchreibt an Riemer 14. Dez. 1807: „Meinen hieſigen Aufenthalt macht mir Werner ſehr intereſſant. Es iſt ein ſehr genialiſcher Mann, der einem Neigung abgewinnt, wodurch man in ſeine Productionen, die uns andern erſt einigermaaßen widerſtehn, nach und nach eingeleitet wird.“ Und in einem andern Brief vom ſelben Tage: „es iſt mir hier ſehr wunderbar ergangen, beſonders hat die Gegenwart des Thalſohnes eine ganz eigene Epoche gemacht“ *).

Goethe führt ihn nach Weimar und es wurden die Präliminarien zu einer mit Liebe, Sorgfalt und Pracht zu veranſtaltenden Aufführung der „Wanda“ getroffen. Sie fand am 30. Jan. 1808 ſtatt. St. Schütze berichtet: „Werner betete vor der Aufführung und ließ ſich nach ihr von hübſchen Mädchen mit Blumen bekränzen“ **). Nur aus Rückſicht für Goethe wurde das Mißfallen unterdrückt, das die Schauſtellung der „Wenda“, wie man die Darſtellung nennen könnte, erregte.

Um bei der nächſten Arbeit Werner's die üppigen Auswüchſe ſeines Genies nicht aufkommen zu laſſen, ſchrieb Goethe ihm den Stoff, drei Perſonen und einen Akt vor. Den Namen zu geben, war ihm freigegeben und er wählte „den vier und zwanzigſten Februar,“ an welchem Tage ſeine Mutter und ſein Freund Mnioch

*) Riemer, Briefe von und an Goethe. S. 82.
**) Weimars Album 1840. S. 201.

in Warſchau geſtorben waren. Löſchin ſagt in ſeinen „Beiträgen zur Geſchichte Danzigs," daß von einem Häuschen am Olivaerthor die Sage gehe, es habe den Namen Jeruſalem von einem Gaſtwirth erhalten, „der die bei ihm Einkehrenden ermordete und ſo auch ſeinen eignen Sohn, den er nicht erkannte" *) und daß daher der Stoff zu dem kleinen Schickſalsſtück genommen ſey. Wir finden ihn indeß in Abraham v. St. Clara's: „Gemiſch Gemaſch unter dem Abſchnitt: Obolus Diabolus und Aergernuß eine harte Nuß." Schon 30 Jahre vorher hatte ihn Philipp Moritz unter dem Namen „Blunt oder der Gaſt" dramatiſirt und als Fragment in die „Litteratur- und Theaterzeitung" **) einrücken laſſen. Unter Goethe's Auſpizien entſtand das neue Stück 1809, zu dem der Prolog 1814 geſchrieben iſt. Die hehre Geiſterwelt, die Mächte des Schickſals erſcheinen hier nicht in perſonifizirter Geſtalt. Die Dichtung hat den innigſten Zuſammenhang, wenn auch das Grauſenhafte die Moral erſchreckt und das einzig Tröſtliche in den Worten liegt, die der Alte, der zum Blutgerüſt eilt, ausruft:

Ein vier und zwanzigſter Februar,
Ein Tag iſt's, Gottes Gnad' iſt ewig.

Das Stück bei einer ſelbſt nicht genügenden Darſtellung von außerordentlicher Wirkung wurde zuerſt in Weimar und in Berlin 1816 gegeben und dann ſo lange, als die Erfindungen eines Müllner, der einen „neun und zwanzigſten Februar" ſchrieb, eines Grillparzer, eines Houwald die Bühne beherrſchten, diejenigen Stücke, in denen im Hausrath ein verhängnißvolles Stillleben — bei Werner ein Nagel und ein Meſſer — immer reichhaltiger aufgeſtellt wurde, als: eine Schlaguhr, welche auf Eilfe zeigt, eine Harfe, welche einen leiſen verhallenden Ton geben ſoll, eine herabhangende Schnur. In allen Städten ward das Schauerſtück, als Werner's vollendetſte Schöpfung, ein über das andere Mal geſehn. In Danzig kam es 1816, in Königsberg 1817 zur Aufführung. In beiden Orten ſpielte Ludewig den Kunz Kuruth. In Paris machte das Stück in der wörtlichen Ueberſetzung des Paul Lacroix 1850 auf dem Odeontheater große Senſation.

*) Heft III. S. 64.
**) Nr. XXV. Berlin den 17. Juni 1780.

Für Deutschland ist die Zeit vorüber und Gutzkow's „Dreizehnter November" ist so gut wie unbekannt geblieben.

Werner, vom Fürsten Primas von Dalberg*) mit einer Pension und einer goldenen Schreibfeder begnadigt, vom Großherzog von Hessen-Darmstadt mit dem Hofrathstitel beehrt, begab sich nach Genf und auf dem Landsitz der Baronin von Stael wurde er bekannt und befreundet mit Oehlenschläger und den beiden Schlegel. Der erste las das Schauspiel „Axel und Walburg" vor, in dem Werner auf des Verfassers Wunsch an der Sprache veränderte und das Undeutsche beseitigte, A. W. Schlegel Calderons „standhaften Prinzen" und Friedr. Schlegel gab Nachweise über die Geschichte der h. Cunegunde, die Werner als Heldin einer Tragödie zu schildern gedachte. Frau v. Stael, die ihr Urtheil über ihn der Welt nicht verschwiegen hat, gab ihm den Rath nach Italien und Rom zu gehn **). Jene Heilige bahnte ihm wohl mit den Weg und daneben die Liebe zu den Werken der bildenden Kunst. Von Ludwig Schnorr heißt es: „das Verhältniß, in dem er zu Werner stand, gab seinem Talent einen starken Anstoß zu poetischer Richtung", denn in Wien sah er den Maler, ehe dieser nach Italien ging, viel um sich und er ward für ihn das, was Fr. Schlegel für seinen Stiefsohn Veit, Tieck für die Brüder Olivier gewesen. Wernern zog es in Rom in die römische Kirche. Der Professor der Theologie Pietro Ostini, in dessen Hand die Maler Overbeck, Platner, Veit ihr protestantisches Glaubensbekenntniß abgeschworen hatten, ward auch der Beichtvater Werner's und in neurer Zeit Hurter's. Am 19. April 1811 kehrte Werner nach seinem Ausdruck „zum allein wahren allgemeinen Väterglauben" zurück und glaubte so, wonach er stets gerungen, ein Mitglied einer beseligenden Allgemeinheit zu werden.

*) Die Dalbergs! Sie sind überall
Wo Recht und Wahrheit gilt.

der Großherzog von Sachsen-Weimar gewährte später ihm die von Dalberg ertheilte Pension.

**) Werner sagt, daß „das Herz dieses hochadlichen weiblichen Wesens wenigstens so groß war als ihr Geist."

Als Werner 1815 die „Cunegunde" herausgab, zu der ſchon 1813 in einem Taſchenbuch Bilder von Riepenhauſen erſchienen, fühlte er ſich gedrungen, dem Dankgefühl gegen das deutſche Kaiſerhaus, der begeiſternden Freude über die Siegesthaten des vereinten Deutſchlands einen lauten Ausdruck zu geben. In der Tragödie tritt der erſte Graf von Habsburg auf, es wird von einem Kloſterheiligen Romuald viel gehandelt, als dem Schützling der Kaiſer Otto's III. und Heinrich's II. Cunegunde, des letzteren Gemahlin, entwickelt, wie viele heilige Frauen eine prophetiſche Gabe und ſtrömt in begeiſterten Reden aus:

Der Himmel ſchließt ſich auf! Hell ſtehſt du vor mir da
Germanias Gloria,
Hohenſtauffens, Habsburgs, Zollerns und Heſſens Stamm.
Der leuchtend Verworfene ſpaltet' ach meines Volkes Pracht.
Du willſt ſie retten glorreich Weib, wie nie mein Auge ſah,
Maria Thereſia.
Halleluja, betend lenk' ich die Leipziger Schlacht,
Rom, der Norden und Deutſchland eins, wie Gott es gedacht,
Pius der Märtyrer hat's, Preußens Luiſe vollbracht
Durch Gott.

Wie die „Wanda" gehört die „Cunegunde" der Compoſition nach zu den vollendetſten Stücken Werner's, dem poetiſchen Gehalte nach zu den geringeren. Es iſt kein kernhafter Charakter, der entſchieden aus der neblichen Umkleidung hervorſcheint. Die Verſe, wenn auch hie und da von bezaubernd melodiſchem Fluß, ſtolpern meiſt wie über die Meiſterſänger-Tabulatur. Werner wollte der Tragödie wohl auch auswendig ein deutſches Gepräge geben. Ein Vorzug iſt darein zu ſetzen, daß ein myſtiſcher Jüngling, eine zarte, edle Fridolins-Natur, anzieht, während uns ſonſt die geiſtesverwandten Weſen kalt laſſen. Sein Name iſt Floreſtan.

Anzog mich Madonnens göttliche Spur,
Als Knabe ſchon floh ich in den Felſenwald
Zum frommen Klauſner, Herrn Romuald,
Wo in ſtillen einſamen Klauſen
Seine grauen Jünger hauſen,
Zu üben des heiligen Willens Gewalt

Bei des Bergquells anbetendem Brausen!
Dort dient' ich beim Opfer einfältig und schlecht;
Da kam mir die herrliche Kunde
Vom Kaiser Heinrich, dem Gottesknecht,
Und von der Perle vom Frauengeschlecht,
Von der züchtigen Frau Cunegunde:
Da ward mir's zu eng in der einsamen Zell,
Er sprach mir nichts mehr der krystallene Quell;
Gewaltsam trieb mich's von hinnen!
Verlassend den Meßdienst der Wald-Capell,
Flog ich her, um als ehrbarer Edelgesell,
Hier durch demüthig treuliches Minnen
Bei der Königinnen Zier Ritterdienst mir zu gewinnen.

Als Florestan zum ersten Mal ihre Stimme vernimmt, erinnert er sich, den himmlischen Ton schon einmal gehört zu haben — am Todesbette seiner Mutter. Und mütterliche Liebe zollt ihm die Kaiserin, die mit geistigem Auge ihn, ihren künftigen Erretter, längst gesehn.

Es säuselt mir: dein Sohn, dein Florestan.

Er ist todt für den Vater, den Markgrafen Harduin, um für die keusche Mutter zu leben. Jener macht einen eitlen Anspruch auf „Wälschlands Krone" und zwingt den Kaiser zu einem Kriegeszug, aber die Kaiserin eilt in Pilgerkleidern voran, dringt in Harduins Gemächer und zugleich in sein Herz und bestimmt ihn, von seinem verrätherischen Plan abzustehn. Statt des vermeintlich todten Sohnes setzt er sie zur Erbin Italiens ein; Cunegunde muß aber schwören, selbst in der Beichte nicht auszusagen, daß er sich von einem Weibe habe überwinden lassen. Cunegunde wird auf der Reise angehalten und, da sie sich nicht über den Zweck ihrer Fahrt aussprechen kann, einer geheimen Schuld — nämlich des Ehebruchs — angeklagt, sie, die den Kaiser Bruder nennt, mit dem sie in einer keuschen Verbindung gelebt. Im Gottesgericht soll der Zweikampf entscheiden. Florestan erscheint, siegt, verblutet aber an empfangenen Wunden. Cunegunde trennt sich in Liebe vom Kaiser und begiebt sich in ein Kloster.

Goethe empfahl „den Schutzgeist" von Kotzebue, der nur eine matte Copie ist, den Seinigen zum Lesen. Man weiß nicht,

ob er der „Cunegunde" Beachtung gewährte. Die Tragödie wurde 1815 in Danzig und 1816 in Königsberg mit der Muſik von Friedrich gegeben, Dem. Mollard ſpielte die Cunegunde, Ludewig den Kaiſer Heinrich II. und Carlsberg den Floreſtan. Bei der erſten Aufführung in Königsberg fehlte unter den Zuſchauern nicht Werner's alter Freund und uneigennütziger Sachwalter, der Juſtiz-Director Engelſchmidt.

Werner ward 1814 ins Seminar in Aſchaffenburg aufgenommen — hier ſaß der vielerfahrne Mann demüthig mit den jugendlichen Zöglingen auf den Schulbänken — und auf ſeinen dringenden Wunſch zum Prieſter geweiht. Am 19. Juli las er die erſte Meſſe.

Sein letztes Trauerſpiel iſt „die Mutter der Maccabäer", die er in Wien 1816 dichtete, aber mit einem Prolog erſt 1819 herausgab. In ihm ſpricht er ſeinen hohen Begriff von Mutterliebe und ſeine unbegrenzte Verehrung für ſeine verewigte Mutter aus. Obwohl er bei ſeinen Studien und geiſtlichen Obliegenheiten zu poetiſchen Arbeiten ſich „im Jahr nur wenige Stunden abſtehlen" konnte, (in Rom ließ er zu Andachtsübungen während der Charwoche ſich viele Tage einſchließen) ſo fühlte er doch das Bedürfniß, der Liebe ſeiner hart geprüften Mutter ein Denkmal zu ſetzen in der „Mutter der Maccabäer", die als „Niobe", „verſteinerndes Meduſenhaupt", „Weib von Erz" ihre geliebten Söhne, treu dem Glauben, hochherzig fallen ſieht. Das Schöne in dem dramatiſirten Epos beſteht in der Schilderung der Mutter, die mit aufopfernder Zärtlichkeit an den Kindern hängt und als „das Weib von Erz" ſich von gediegener Würde zeigt, wenn das Härteſte getragen werden ſoll, auf daß durch ein großes Opfer alle Völker, Zeiten

an reiner Mutterliebe ſich entzünden.

Hier heißt es:

Der Glut und Treu der Mutterliebe,
Es gleichet ihr an Stärke nichts auf Erden,
Im Himmel nichts als der, der ihn gegründet.
Was ſonſten Liebe heißt, kann Haß auch werden

Und durch den glühendſten der Himmelstriebe
Wird Höll' auch oft in unſrer Bruſt entzündet.
Doch ewig treu verbündet
Bleibt Mutterliebe.

Abſichtlich iſt die Sprache ſo gehalten, daß man immer die Juden vergißt und nur Chriſten zu ſprechen hört. Der Erlöſer wird genannt und eine Himmelserſcheinung mit einem in Blut getauchten Kreuz beſchrieben.

Werner trat 1821 in den Redemptoriſten-Orden. Die Zeitungsnachricht, daß er ſpäter demſelben wieder untreu geworden, iſt unrichtig, da er ſich im Teſtament noch als einen ſolchen bekennt. Was ſeine Kanzelberedtſamkeit anlangt, ſo bemerkte Goethe, daß er dem Abraham a Sancta Clara vergeblich verſucht habe nachzueifern. Das kann ſeine Richtigkeit haben, da ſeine Predigten beim Vortrage ſich beſſer ausgenommen haben mögen, als wenn man ſie lieſt, gewiß iſt es aber, daß die Anſchuldigung von Seiten Fr. Förſter's, Werner habe ſich erlaubt, in zweideutiger Verfänglichkeit über die Verderben bringende Zunge zu ſprechen, nur auf einer Uebertragung von jenem Pater beruht*). Er ſoll eine große Energie redend entwickelt haben, ſelbſt da er ſchon ſiech und todesmatt war.

Sein Teſtament darf nicht unerwähnt bleiben, an dem er noch am Tage vor ſeinem Hinſcheiden eine Veränderung vornehmen ließ. Seine Kupferſtiche empfing ſein Arzt, das Oelgemälde der Mutter, die Schattenriſſe von Vater, Mutter und Couſine

*) Ungünſtig über ſeine Predigten äußerte ſich 1815 der ehemalige Adjutant des Prinzen Louis Ferdinand, K. v. Roſtitz in deſſen „Leben und Briefwechſel." 1848. S. 176: „Er tobt wie ein Narr, ſpricht populär wie ein Fiacker und freut ſich, einen Ort gefunden zu haben, wo ihm niemand widerſprechen darf. Ein Aergerniß der katholiſchen Geiſtlichkeit wird er durch den Erzbiſchof und Fürſten Metternich aufrecht erhalten, mag es aber ſonſt wohl wie ein Schwärmer ganz redlich meinen. Lebt übrigens auch ſtill und ohne Aergerniß wie ein guter Pfaffe. Eine unglückliche Liebe hat den Werner zum Narren gemacht."

Außer den Predigten iſt nichts Religiöſes von Werner im Druck erſchienen als eine Vorrede zu Silbert's Ueberſetzung „Des gottſeligen Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Chriſti." Wien 1823.

sollten ihm in den Sarg gelegt werden. Seine Haupterbin war seine dritte Frau, die Staatsräthin Kund. Seiner Cousine vermachte er ein Brillantkreuz und das Gedicht, das er zur Genesungsfeier seiner Mutter verfaßt hatte. Seine goldene Schreibfeder, „das Hauptwerkzeug seiner Verirrungen, seiner Sünden und seiner Reue" überwies er der Schatzkammer der Kirche zu Mariazell.

Sanft entschlief er am 17. Januar 1823 mit einem vom Papst geweihten Kreuz auf der Brust im 55sten Jahre seines Lebens *).

*) Werner nannte sich großherzoglich-hessisch-darmstädtischer Hofrath, Ehrendomherr zu Kamieniec (welchen Titel er dem Grafen Choloniewski verdankte), vergaß aber auch nicht sich als Mitglied der k. deutschen Gesellschaft zu Königsberg zu bezeichnen. Mit inniger Liebe hing er an seiner Vaterstadt. Ihr haben wir das Bild zu verdanken, das er von dem Stifter der königsbergschen Universität in der „Weihe der Kraft" entwirft. In den Gedichten erinnert er sich wiederholt an eine Inschrift eines Hauses, die er in seiner Jugend gelesen. Einzelne Idiotismen lehren, wo er geboren wurde, wie ähnen, gluyen, spreiten.

Ein Freund von ihm war Meyer in Danzig, der zusammen mit ihm in Königsberg zwischen 1786—1792 lebte, und 1818 von ihm einen langen Brief aus Wien empfing, mit der Aufforderung, sich der katholischen Kirche zuzuwenden. Meyer spricht ihn vom Vorwurf der Heuchelei, von dem des Wankelmuths durchaus frei, der schon als Jüngling sich „offenbar zum Katholizismus hinneigte." Meyer, der ein Sonnet Wernern zusandte, worin die Verse:

Des Dichter's Seele lebet im Gedichte,
Das tröste ihn den Reuigen, den Armen,
Wohl Labung find' er bei des Thales Söhnen.

widmete ihm nach dem Tode den Nachruf:

Armer Dulder, der den Weg zum Ziele
Nicht auf neu gebahnter Straße fand,
Der dem Herzen folgend, dem Gefühle
Liebend sich der alten zugewandt.

Frommer Sänger, dessen Harfentönen
Nur dem Heil'gen, nur dem Ernst erklang;
Der uns führte zu des Thales Söhnen,
Uns vom Kreuze an der Ostsee sang.

Ernster Forscher, der das Ziel errungen,
Armer Dulder mit dem heitern Blick,

Auf ſeinem Grabſtein in Enzersdorf bei Wien, wo er ſeinem Wunſch gemäß beerdigt wurde, befindet ſich eine zerbrochene Leier und der Spruch: Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum.

Werner's Büſte iſt von Rauch gebildet.

Zu den Dramatikern, die Wernern folgten, gehörte der Schauſpieler Franz Xaver Carnier, deſſen Leben und Wirken ſpäter erörtert werden ſoll. Durch ein weitſchichtiges Trauerſpiel ſanctionirte er die erwähnte Getrenntheit zwiſchen dramatiſcher Darſtellung und dramatiſcher Lectüre, weßhalb wir zu ſondern haben, was er als angeſtellter Theaterdichter, und was er, einen höhern poetiſchen Standpunkt in Anſpruch nehmend, aus freier Neigung ſchrieb.

Seine „Kreuzfahrer" erſchienen anonym *). Weß Geiſtes Kind ſeine Muſe ſey, erräth der Leſer ſchon, wenn er nur die Titel des Trauerſpiels anſieht. „Die Kreuzfahrer" zerfallen in zwei Theile, von denen der erſte: „Die Pilgerin zum heiligen Grabe", der andere: „Die Vereinten am heiligen Grabe" überſchrieben iſt. Nach dem, was wir aus der Vorrede erfahren, ſind wir, da das Stück in Königsberg entſtand, ſchon von vornherein anzunehmen berechtigt, daß der Verfaſſer Werner's Freund und Schüler geweſen. Carnier, wie er ſelbſt eingeſteht, ſchwelgte in den mannichfachen Schönheiten der „Söhne des Thals" und Werner war es, „der jenen frommen Trieb, den das Drängen und Treiben der Welt niedergedrückt hatte, wieder weckte, den Trieb, das Heilige zu achten, im Schooß der heiligen Liebe die Leiden zu vergeſſen." Das mittelalterlich Myſtiſche reiht das Wunderbare an das Wunderliche und Alles, was uns in dem Schauſpiel aufſtößt, wird in

Frommer Sänger, von der Palm' umſchlungen!
Jugendfreund, ich theile froh dein Glück.

Aus der in Danzig erſchienenen Zeitſchrift: „Der Aehrenleſer." 7. Febr. 1823 und 10. Febr. 1824.

*) Die Kreuzfahrer. Ein dramatiſches Gedicht. Königsberg 1806. Zwei Theile.

**) In Enslin — Engelmann's Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften iſt Carniers' Trauerſpiel unter Werner's Werken aufgeführt.

der Vorrede durch Beiſpiele mittelalterlicher Kunſt entſchuldigt; wir können keine Perſon als Hauptperſon bezeichnen — aber auch in Lionardo da Vinci's Abendmahl iſt es ſo, die Dichtung krankt an Regelloſigkeit — aber beim Münſterthurm in Strasburg leitete den Baumeiſter nicht das Geſetz, ſondern Herz und Geiſt. — Nirgend verräth ſich die Arbeit eines Schauſpielers. Er wollte nichts weniger als mit Kotzebue's „Kreuzfahrern" in Wettſtreit treten und ein Bühnenſtück fertigen. — Es iſt ein formloſes Gebilde, das ſich in zwei ſtarken Bänden durch je ſechs lange Aufzüge abſpinnt mit ſo vielen Figuren, daß in jedem Theil die Perſonen zwei enggedruckte Seiten einnehmen. Daß Originalität nicht ein Vorzug der „Kreuzfahrer" iſt, erhellt ſchon aus der Szene, die in der Verkürzung hier ſtehn möge. Wie hier die bedeutſame Stimme des Troubadours neben dem Kranken, ertönt ſie auch neben dem Sterbenden und ebenſo neben dem abtrünnig gewordenen Sohn, als er bereut und verwundet ſein Herzblut vergießt.

Das Theater das Innere von Joscelins Zelt. Auf einem Tiſchchen Arznei, eine Sanduhr, ein Gebetbuch.

Heftiger Sturm, von Donner und Blitz begleitet, wüthet draußen.

Joscelin, Fürſt von Edeſſa.

Lies mir den Pſalm!

Hieronymus, des Fürſten Arzt.

„So wie der Hirſch
Nach einer friſchen Quelle,
So ſchreit meine Seele
Herr zu Dir.
Es dürſtet meine Seel
Nach Gott, nach dem lebend'gen Gott."

Joscelin.

Wie vielmal iſt das Glas ſchon abgelaufen?

Hieronymus.

Seit dem wir Ave beteten, bald ſechsmal.

Joscelin.

Noch alſo Mitternacht und keine Ruhe.

Hieronymus.

Wie wär' in dieſem Sturme Ruhe möglich!
Hab' ich doch ſolchen Aufruhr der Natur
Noch nicht erlebt.

Joscelin.

Mein Bruder, ach was iſt
Der Sturm von Außen gegen jenen, der
Im Innerſten mir ſo vernichtend wüthet!

Hieronymus.

Die noch nicht gänzlich zugeheilten Wunden,
Die Ihr beim Sturme von Aleppo —

Joscelin.

Trag'
Ich ſie für meinen Heiland nicht? Sie ſollten
Mich ſchmerzen?

Hieronymus.

Der Trank, den ich Euch gab, muß ſeine Wirkung
Bald zeigen, Ruh' Euch wiederkehren.

Joscelin.

Ruhe?
Im Grabe.

Hieronymus.

Gott verhüte! Lange noch
Müßt Ihr den Euern leben.

Joscelin.

Lange noch?
Hab' achtzig Jahre nun vorüber. Und den Meinen?
Den Meinen? Hab' ich weiche? Wer gehört
Mir an, da mich der einz'ge Sohn verläßt,
Mich und des Heilands Sache? O mein Sohn.

Hieronymus.

Nicht ſelbſt Euch kränken! Aergert Dich Dein Auge,
So reiß' es aus! Verſtoßt den Undankbaren!

Joscelin.

Du reicher, kinderloſer Mann!
Der Krankheit Quelle, die den Körper quält,

Die magſt Du wohl erforſchen.
Doch — wäre der Natur erhab'nes Buch
Dir aufgethan,
Und führſt Du in der Berge tiefſten Schacht,
Wo nicht des Donners Sturm Dein Ohr erreichet,
Und holteſt Du Dir aus der höchſten Luft
Den Himmelsthau, eh' er zur Erde fällt,
Und ſenkteſt Du Dich in des Meeres Wellen
Und holteſt aus der Tiefe ſeine Kräutlein,
Die nimmer noch des Menſchen Aug' geſehn —
Der Seele Wunde kannſt Du doch nicht heilen.
Den böſen Krebs, der an dem Herzen nagt.
Du kannſt es nicht —
Der Seele Schmerzen lindern — ach mein Harfner —
Er konnte es — auch ihn verlor ich, ihn,
Der oft, mein David, mit dem ſanften Ton
Mir an die matte, kranke Seele ſprach.
Wo iſt er, wo der Wunderbare hin? — Es rauſcht
Der Wind herein. Gott und ihr Heil'gen ſteht
Mir bei.

Der Troubadour.

(bleibt in der Entfernung und ſpielt und ſingt).

Joscelin.

Du biſt mein alter Sänger nicht! Und doch
Mich dünkt — er iſt es. Rede! — Wüßt' ich
Nicht unter Todten ihn — er — ja er wär' es.

Der Troubadour.

Aus der Krankheit die Geneſung,
Leben nur aus der Verweſung,
Sieh des großen Räthſels Löſung.
Ew'ge Wahrheit aus dem Irren,
Helle Klarheit dem Verwirren,
Freiheit aus der Feſſel Klirren.

Joscelin.

Gott! Wunderbar ergreift mich's. Ich verſtehe
Den Pfad der Nacht. Der Menſch muß ſterben, um
Zu leben. Hab' ich Dich verſtanden? — Du,

Kamſt Du zurück zur Erde, mir zum Segen?
Verließeſt Du der Seligen Behauſung,
Um mir des Abſchieds Stunde zu erleichtern?

Der Troubadour.

Erdenſchwere zu entrinnen,
Lichtes Leichte zu gewinnen,
Seele ſchwinge dich von hinnen!

Joscelin.

Laß deinen Diener Herr in Frieden fahren. —
O du, den meine Seele kennet, liebet,
Iſt Dir vergönnt, die Räthſel zu enthüllen
Der Ewigkeit — darfſt Du die eine Frage
Befriedigen? Wird unſres Hellands Fahne
Noch einmal ſiegen heute? Rede, rede!

Der Troubadour.

Der Helden Muth Dein Tod,
Der Chriſten Sieg Dein Tod,
Ich bei Dir in dem Tod.

(er verſchwindet.)

(die verloſchene Lampe entzündet ſich wieder.)

Wie Carnier Wernern nachahmte, ſo fehlte es in unſerer Provinz nicht an dramatiſchen Schriftſtellern, die Schillers Fußtapfen verfolgten. Ein ſolcher iſt Abrah. Friedr. Blech in Danzig, der unter dem Namen Adolph Bergen „zwei Trauerſpiele „Heinrich der Vierte, König von Frankreich" und Konradin von Schwaben"*) drucken ließ. Geboren 1762 ſtarb er 1830. Er war in ſeiner Vaterſtadt Prediger an der St. Marienkirche und als Profeſſor der Geſchichte Dippoldts Nachfolger. Außer einem Handbuch der Geſchichte für den Schulgebrauch verfaßte er die „Geſchichte der ſiebenjährigen Leiden Danzigs von 1807 bis 1814" ein Buch, das ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit ein blei-

*) Beide erſchienen in Königsberg, das erſte 1802 und 1817 (wenn die Titelblätter nicht täuſchen), das zweite 1803. Ein „Conrad von Schwaben" von Werthes wurde in Danzig 1803 ohne Beifall gegeben. Ob Bergen und Werthes derſelbe geweſen ſeyn mag?

bendes Andenken ſichert. Auch ſeinen poetiſchen Leiſtungen wurde Anerkennung zu Theil und man rühmte ihn unter Danzigs Dichtern als den, „in deſſen Gedichten Geiſt, Gefühl und eine ſchöne dichteriſche Sprache herrſcht und der auch der tagtäglichſten Gelegenheit eine Seite abzugewinnen weiß, wodurch ſein Gedicht auf dieſelbe intereſſant wird" *). Nachdem er kleinere Schauſpiele geſchrieben hatte, die dem Publikum nicht zur Kenntnißnahme gebracht wurden, ließ er „Heinrich den Vierten" ein Trauerſpiel in 5 Aufzügen, erſcheinen. Iffland brachte daſſelbe zur Aufführung mit einer Ouvertüre von Weber und einer neuen Decoration am 17. Febr. 1806. Der Verfaſſer war um ſo freudiger überraſcht, als Iffland die vor Jahren an ihn gerichtete Bitte nicht berückſichtigen zu wollen ſchien. Er gab die Rolle des Süllly und ließ ſich in der dazu gewählten Tracht in den „Koſtümen" abbilden.—

An Schiller erinnern die häufigen Monologe und einzelne Charaktere; ſo mögte Süllly ein anderer Marquis Poſa ſeyn.

Süllly.

Auch ſelbſt der Freund, weil Euer Majeſtät
Es mir erlauben, mit dem Ehrennamen
Mich ſelbſt zu lohnen — darf nicht überläſtig
Zur Unzeit ſeyn. Sie ſchreiben Sire!

Heinrich.

Ja.
Und was ich ſchrieb — Sie ſollen es erfahren,
Sie müſſen's. Hab' ich noch wo in der Welt
Ein Heiligthum, wohin ich mein Geheimniß
Und die Geſchichte meiner ſtillen Kämpfe
So ſicher legen könnte, als die Bruſt,
Aus der das Herz mir ſo entgegen ſchlägt?
Er umarmt ihn.
O Philipp, kannſt Du Dir mit allen Kronen
Solch einen Schatz erkaufen, ſolchen Freund?
Sie kommen, wie ich ſeh' nicht leer.

*) Gemälde von Danzig, eine nothwendige Beilage der Skizze von Danzig. Berlin und Leipz. 1809. S. 125.

Sülly.

Tabellen
Vom gegenwärt'gen Zuſtand der Finanzen.
Nicht eine Thräne fiel auf dieſen Schatz,
Es habe ſie denn Trotz dem Aug' erpreſſet:
Nur gute Wirthſchaft.

Heinrich.

Ja ſo kenn ich Dich,
Den alten Hauswirth. Schon als Jüngling zogſt
Du dadurch meinen Blick auf Dich; ich wollte
Es von Dir lernen — hab' es nie erlernt.

Sülly.

— — Nun kann Ihr Wunſch,
Daß alle Sonntag ſeine Henn' im Topfe
Der Bauer habe, in Erfüllung gehn.

Heinrich, das empfangene Papier überſehend.
Der neue Plan, die öffentlichen Gelder
Mit minderm Druck zu heben. So genau
Berechnet, Alles in der Ordnung. — Guter Gott,
Was haſt Du mir in dieſem Mann gegeben!

Sülly.

Durch dieſen Plan gewinnen Alle —
Und wenn ſie ringsumher in ehrnen Feſſeln
Europa liegen ſehn, nur hier die Menſcheit
Geehrt vom erſten Menſchen auf dem Throne,
So ſegnen ſie ihr Schickſal, ſegnen kindlich
Den Schutzgeiſt, der den Fittig über ſie
Von Segen tränfeind ſpannt.

Heinrich.

Haben Sie
Da noch etwas?

Sülly.

Ja Sire, Jammerthränen
Von der Loire. Hundert Väter ſind
Mit Weib und Kindern an den Bettelſtab
Gerathen, elend! Hier erflehen ſie — —

Heinrich.

Die Jagd ſey abbeſtellt. Wer braucht's zu wiſſen,
Warum? Der König will es. Iſt's genug?
So ſtreichen Sie nur auch den Schmuck. Die Thränen
Der armen Menſchen laß die Perlen ſeyn,
Womit vorerſt ſich die Marquiſe ſchmücke;
Will ſie den armen Heinrich ſo nicht, ſo —
Hier kann ich noch ein Wort vertraulich ſprechen;
Kann ich das irgend anders? O ich bin
Doch recht unglücklich! — Iſt bei meiner Frau
Für mich Geſellſchaft, Luſt? Wo nur ein Funken
Gefälligkeit? Wo jener ſanfte Ton,
Der in dem Weibe reizt?

Süllh.

Der König ſpreche
Im Ton des Herrn mit jederman, die Königin — —.

Heinrich.

Freund führe mich vor Spaniens Kanonen,
Nur nicht zum Kampf mit einer Weiberzunge.
— — Helfen Sie
Dies Bündniß trennen.

Süllh.

Trennen? Wieder trennen?
Und die verſproch'ne Krönung?

Heinrich.

Gehet vor ſich.
Mein Weib muß, wenn nicht ſchön, doch anmuthsvoll
Und edel ſeyn und ihr an Geiſt nicht fehlen —
Und ach! an Sanftmuth nicht, dem ſchönſten Reiz
Im Weibe, der ſelbſt Löwenherzen bändigt.
Nun hören Sie, wie — wenn ich Eine wüßte.

Süllh.

Zur Königin doch Eine.

Heinrich.

Die Marquiſe,
Marquiſe von Verneuil.

Süllh.

Nun gut.

Heinrich.

Sie finden
Doch Schönheit, Sanftmuth, Geiſt?

Süllh.

Allein wir ſprechen,
Mich dünkt, von einer künft'gen Königin.

Heinrich.

Nun ja.

In dem geopferten Heinrich erkennen die treuen Anhänger ein Vorbild königlicher Größe:

— Laßt uns ſtille weinen und die Rache
Dem Höhern überlaſſen! O ich fürchte,
Wenn ſie einſt ausbricht, wird mein liebes Frankreich
Darunter bluten. — Und es ſtürzet
Zuletzt der Thron! Im ſchrecklichſten Ruin
Begräbt er Schuld'ge und Unſchuldige!
Sie fluchen in dem Taumel eines Freiſtaats —
Sie fluchen allen Königen! Doch Dir,
Nicht Dir mein Heinrich! nicht den Königen,
Die Deinem Bilde gleichen!

Durch das Trauerſpiel wird die Verehrung nicht gerechtfertigt. Da Süllh ſich gegen ein Ehebündniß mit einer nicht Ebenbürtigen erklärt, mit Henriette von Entraigues, Marquiſe von Verneuil, die nicht anders denn als Königin ihm angehören will, ſo verwandelt ſich die Freundſchaft nicht nur in Kälte, ſondern in Mißtraun und Argliſt. Heinrich weidet ſich an den Verläumdungen, die Süllys Feinde und Neider erfinden, und er giebt ihnen willig Gehör zu ſeinem Sturz. Es erfüllt ſich, was Heinrich von ſich ſagte:

Wenn einſt
Dies Herz nicht mehr von Edelmuth entglimmt,
Der Wahrheit Abſchied giebt und feige ſich
Dem Schmeichler in die Schlangenarme wirft,
Dann hab' ich meinen Süllh ganz verworfen.

Er, der den Creaturen der Königin Maria von Medicis, den Italienern und Spaniern entſchieden begegnete — er antwortet dem Geſandten von Spanien, als dieſer Frankreich rühmt als

Ein ſchönes Land und werth des reichen Segens
Von oben her; nur fürcht' ich, iſt der Dank
Dafür ſo heiß nicht, wie in goldnen Tempeln
Er auf in unſrem Spanien ſteigt; zwei kleine
Kapellen ſah ich nur bei aller Pracht
Fontainebleaus und konnte des Gedankens
Mich nicht erwehren, daß die Gottheit hier
Mit engen Wohnungen ſich gnügen muß.

Heinrich.

Ja ſehen Sie, da liegt der Unterſchied.
In Eurem Spanien kann Gott in Tempeln
Von Stein nur wohnen; hier wohnt er im Herzen.
Und fiel's ihm ein, in Eure Herzen auch
Sich einzuſchleichen, würd' er wahrlich auch
In Stein nur wohnen.

Heinrich muß, da er ſich den Feinden preisgegeben, die Klage ausſtoßen:

Die ganze Welt iſt falſch!
Ach blute Heinrich, blute armer Staat.
O Henriette! um ein Königsreich,
Um meinen Freund verarmt, komm' ich zu Dir.

Es iſt zu ſpät, daß Heinrich der Liebe entſagt und die Angebetete ihrem früheren Liebhaber übergiebt, daß er Süllý's Freundſchaft wieder gewinnt, denn Varada, der Königin Beichtvater, inſtruirt den Jeſuitenſchüler Ravaillac, es ſey

Des Königs Bruſt Dein einz'ger Sühnaltar.
Mit ſeinem Blute büße Deine Schuld —
So ſpricht die Kirche Dich im Namen Gottes
Von allen Sünden los, ja — ſie erhebet
Dich zu den Heiligen.

Das weitſchichtige Trauerſpiel entbehrt der Gedrungenheit in der Sprache und der Abrundung in der Compoſition, um bei dem Mangel origineller Charaktere Eindruck zu machen.

Der „Konradin“, iſt noch ſchwächer und das Urtheil im „Freimüthigen“, daß in ihm außer dem Metrum nichts Poetiſches ſey, rechtfertigt ſich beinahe. Wenn wir auch erfahren, wie Konradin ein gefangenes Mädchen dem Bräutigam zurückgiebt, wie er ſeine Geliebte aus Edelmuth an den Freund abtritt, wie er, ungeachtet ihm der Herzog Friedrich von Oeſterreich durch Unbeſonnenheit den Untergang bereitet, mit aufopfernder Zärtlichkeit an ihm feſthält, ſo vermag dies Alles, wie es erzählt iſt, kein Intereſſe für ihn einzuflößen. Am wenigſten erſcheint er als ein Held und in ſeinem Munde nimmt es ſich als eitle Prahlerei aus, wenn er als Gefangener gegen Karl von Anjou erklärt:

Verdienet euch ein ander Königreich,
— — hier bin ich
Auf meinem Grund und Boden.

oder

Als König von Neapel leb' oder ſterbe ich.

Bari ſagt:

Kläglich iſt die Sache,
Die, zu gewinnen, nöthig hat, Gewiſſen
Erſt zu beſtechen.

Kläglich und unwürdig iſt das Mittel, das Konradin und Friedrich zu ihrer Rettung wählen, indem der eine Liebe der Tochter des Königs Manfred heuchelt und der andere die ſündhafte Zuneigung der Königin Beatrix zu erwidern vorgiebt.

Die Enthauptung iſt erfolgt. Da kommt die Nachricht, daß Karls Sohn von den aufrühreriſchen Palermitanern in einem Seegefecht gefangen ſey. Es

drohen die Rebellen
Ihn hinzurichten, wenn nicht auf der Stelle
Zum Löſegeld ihr Konradin befreit
Und ihnen ausgeliefert wird.

Konradins Mutter nähert ſich dem gekrönten Mörder, um ſich die Leiche zu erbitten

Wo iſt mein Sohn?

worauf Karl vor ihr niederfällt

Ach gib mir meinen Sohn.

Dies iſt der Schluß des Trauerſpiels, das in der Szene, in

der Konradin vor seiner Hinrichtung seiner Lieben in der fernen Heimath gedenkt, ihnen Grüße sendet und Liebespfänder bestimmt, an ein Werk Schillers erinnert. Der Handschuh, den nach der Sage der Fürst vom Blutgerüst niederwarf, gehört mit zu der Verlassenschaft; in einem später anzuführenden Trauerspiel „Konradin" vermacht ihn auch der Held vor seinem Todesgange, aber mit welcher poetischen Kraft durchdringt hier der Dichter das geschichtliche Moment!

Ein vaterländisches Interesse nährte „Stanislaus Leszcynski oder die Belagerung von Danzig" ein fünfaktiges Stück, das vom Verfasser ein historisches Gemälde genannt und das am Osterfest 1805 und im J. 1811 in Danzig aufgeführt wurde. Damals spielte die Hauptrolle der Director Bachmann in stattlicher seidener Nationaltracht. Das Auftreten der bunten Polen, den einfach gekleideten ehrenfesten Schweden gegenüber, das der würdigen Rathsherrn und der bewaffneten Bürger der Städte gewährte ein lebensvolles Bild, daß durch die Erscheinung der h. Dorothea, als einer Prophetin aus längst verwichenen, grauen Zeiten, ein romantischer Zauber umwehte. Eine ergreifende Szene krönte den Schluß, als der König am Altare kniend für das Heil Danzigs flehte und der Feldmarschall Münnich eintrat, um die Gnade der Kaiserin zu verkündigen. Stanislaus Leszcynski ist nicht gedruckt, dagegen 1823 ein dramatisches Gedicht „Der Fall von Jerusalem" aus dem Englischen von Milman übertragen, das aber nur für den Leser berechnet ist *).

Unter den musikalischen Talenten in Königsberg ist als Theater-Componist Joh. Phil. Schmidt zu nennen, Sohn des Commerzienrath Schmidt in Königsberg 1779 geboren, der schon als 16jähriger Jüngling — er befand sich damals auf der Universität — die Gesänge zu v. Baczko's Vorspiel „Das ländliche Fest" setzte. Zwei Jahre darauf verließ er Königsberg und arbeitete in Berlin als Referendarius und Assessor bei der Kammer, zuletzt bei der Seehandlung. Darum gab er aber die Kunst nicht auf, der er viele Jahre ganz allein lebte, und sein künstlerisches Wirken blieb, ungeachtet seiner Entfernung und der nicht allgemeinen Verbreitung der von ihm componirten Operetten, der Heimat nicht

*) Angezeigt von (Achenwall in Elbing) im „Aehrenleser" 22 Juli 1823.

unbekannt. In Königsberg wurde „Eulenspiegel, ein dramatischer Schwank in 1 Akt in zwanglosen Reimen, mit Musik von Schmidt" 1807 und in Danzig „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe von Kotzebue. Musik von J. P. Schmidt" 1810 gegeben. Als in Königsberg neben dem kirchlichen Todtenamt, im Theater am 19. Aug. 1810 eine „Trauerfeier für die Königin Louise" veranstaltet wurde, so war es die Musik von Schmidt, die das Opernpersonal ausführte. Die übrigen Singspiele — sie werden anmuthig genannt — „das Fischermädchen", „Feodora", „der Kiffhäuser", „Alfred", „die Alpenhütte", sind eben so wenig als seine Messen, hier gehört. Schmidt's musikalisches Wissen, das von den ersten Componisten anerkannt wurde, war wohl größer als sein musikalisches Schaffen. In Wien fand er eine freundliche Aufnahme bei Haydn, in Dresden erwarb er sich das Wohlwollen Naumann's. Der Fürst v. Radzivil, Spontini und C. M. v. Weber gaben viel auf sein Urtheil. Er stand in freundschaftlichem Vernehmen mit Hoffmann und L. Devrient, mit Rungenhagen und Meyerbeer. Seine Referate über neuere musikalische Leistungen in Berlin in der Spenerschen Zeitung zeichnen sich durch gediegene Kenntnisse und haltungsvolle Sprache aus. Schmidt starb am 9. Mai 1853 und hinterließ das Andenken eines „wackern, hochachtbaren Mannes" *).

Der erste von den mehr ausführenden als erfindenden Musikern ist Joh. Friedr. Heinrich Riel, der 1774 in Potsdam geboren, ein Schüler von Fasch in Königsberg lange segensreich wirkte. Er ersetzte Benda's Stelle, obgleich dieser Violinist und er Pianist war. Mit Liebe und Eifer studirte er mehrere Kompositionen der großen Zahl von Sängern ein, die sich bald um ihn versammelten. Die Liebe zur ernsten Musik, die Benda's Oratorien eingeleitet, führte er zu Höherem und das Concert spirituel fand eine immer größere Theilnahme. Dem Musikdirector Riel verdankte es Königsberg, daß die Oratorien: „das Requiem" von Mozart, „die Schöpfung" von Haydn, „die Jahreszeiten nach Thomson" von Haydn, „der Tod Jesu"

*) Ein längerer Aufsatz über ihn in Gaßner's „Universal-Lexicon der Tonkunst."

von Graun, „das Weltgericht von Apel", componirt von Schneider, „die sieben Schläfer" von Giesebrecht und Löwe in ausgezeichneter Weise gegeben und oft gegeben wurden, „der Tod Jesu" jährlich am Todtenfest*), „die Jahreszeiten" — das erste Mal 1802 — überaus häufig. Seine Schüler, wenn auch jetzt schon alle aus dem Kreis der Sänger geschieden sind, gedenken seiner mit unverlöschlicher Verehrung und erzählen sich Züge von seinem oft übergroßen Eifer und zu herber Strenge, in welcher letzteren ihn nur der gleichfalls, besonders um das Orgelspiel verdiente Musikdirektor Wilh. Jensen**) überbot. Ein Schüler Riels erachtete es als eine fromme Pflicht, noch bei seinem Leben seinen Dank für Gediegenheit des Unterrichts und der Leitung zu verlautbaren. Bei Gelegenheit einer gelungenen Aufführung der „Jahreszeiten" in Gumbinnen sagte der Bericht darüber: daß es so „ging und gehn mußte; das danken wir, nicht alle, aber doch die meisten und entschiedensten Theilnehmer den fortgesetzten erfolgreichen Bemühungen des ꝛc. Riel, diesem so achtungswerthen Altmeister, der seine Leistungen als Lenker eines — für Königsberg damals einzigen Singvereins mit demselben Werk eröffnete"***). Den Meistern der Harmonie ist, wie bedauerliche Erfahrungen es zeigen, oft im Leben die Harmonie fremd. Riel erfuhr Angriffe von Dorn und seine Vertheidiger spannen eine Zeitungsfehde bis ins Ungeheuerliche fort. Als Componist hat sich Riel selten gezeigt. Er setzte eine Cantate von Wasianski zur Feier des hundertsten Geburtstages Kant's, den der Kreis seiner Schüler und Verehrer feierlich beging. Die anstrengenden musikalischen Aufführungen beschleunigten wahrscheinlich seinen Tod. Krank kehrte er von der am Bußtage geleiteten Musik nach Hause und starb am 30. April 1845.

Wie die Schauspielkunst, so erhielt auch die Musik, durch die Anwesenheit des Hofs einen neuen Aufschwung. Die älteren

*) in früheren Jahren in der Schloßkirche.

**) Derselbe componirte Mehreres von Rhesa, u. a. „Dreihundert Männer an der Zahl."

***) Aus der Feder eines der Ordner in Gumbinnen, des Gymnasial-Directors O. Hamann in den Prov. Bl. XXII. S. 77.

Muſikfreunde gedenken bei der Oper „Fanchon“ ſtets mit Entzücken der Aufführung, als Himmel das Orcheſter dirigirte, Mad. Bethmann die Fanchon und Schwartz den Abbé gab. Im Nov. 1808 gab der Kapellmeiſter Friedr. Heinr. Himmel ein Vokalconcert im Theater, das aus lauter eigenen Kompoſitionen beſtand, bald darauf trug er aus Achtung für den Virtuoſen Lafont, den erſten Violiniſten der Kaiſerin von Frankreich, eine Sonate vor, als dieſer bei ſeiner Durchreiſe nach Petersburg ein Concert gab; die Sonate übertraf alles Uebrige. Mit Unterſtützung Riels und ſeines Singinſtituts gab Himmel in der deutſch-reformirten Kirche ein Oratorium zu wohlthätigem Zweck. Im Winter 1809 veranſtaltete er im Kneiphöfiſchen Junkerhof ſein Abſchiedsconcert, bei dem verſchiedene Opernſänger mitwirkten. Beſondern Eindruck machte das von ihm componirte „Vertrauen auf Gott.“ Damals verweilte auch in Königsberg der Fürſt von Radzivil. Am Vorabend des Geburtstages der Königin 1808 vereinigten ſich die „Muſikfreunde aus Berlin, um eine muſikaliſche Unterhaltung im kneiphöfiſchen Junkerſaal zu geben“ zum Beſten Noth leidender Familien in Berlin. Ungeachtet des ungewöhnlich hohen Eintrittspreiſes war das Haus doch dermaaßen gefüllt, daß die Prinzen und die hohen Perſonen des Hofs durch den Keller geführt werden mußten, um in den Concertſaal zu gelangen. Es wurde eine Romanze vom Fürſten von Radzivil vorgetragen, derſelbe ſpielte zuſammen mit zwei Pianiſten ein Trio. Der vom Geh.-Rath Hofrath Hufeland gegebene Text war von der Frau v. Knoblauch componirt. Zu den Sängern gehörte der nachmalige Hofrath Reiffert.

Um die vornehmſten unter den fremden und einheimiſchen Sängern zu nennen, ſo iſt zuerſt an die Mara zu erinnern, die 1803 zwei Concerte zu erhöhten Preiſen gab. Eine Sängerin, die eine Höhe und einen Umfang der Stimme hatte, wie man es ſeitdem nie gehört hat, war Madam Cocks, geborne Fautſch, die als Dilettantin auf vielen Concerten mitwirkte. Auf einer Probe ſang ſie einſt, ohne es zu wiſſen, eine Partie eine ganze Octave höher und vollkommen richtig. Ein trefflicher Tenorſänger war der Italiener Cartellieri, der, nachdem er längere Zeit Kammerſänger in Mekelnburg-Strelitz geweſen, 1790 nach Königsberg kam und ſich hier der Zuneigung des Prinzen von Holſtein-

Beck zu erfreuen hatte. In Concerten trug er gern Kompoſitionen ſeines Sohnes Anton vor, der in Danzig geboren war und als Kapellmeiſter in Wien ſtarb.

Der Bau eines Schauſpielhauſes in Danzig, ein ſeit 1793 *) innig gehegter Wunſch, da die Schuchiſche Geſellſchaft mit der Errichtung eines zweiten, eines ſüdpreußiſchen Theaters umging, trat 1801 glücklich ins Werk. Der Kaufmann Jacob Kabrun iſt als der großmüthige Bauherr anzuſehn, nach deſſen Angabe der Stadtbaumeiſter C. S. Held, „ein geſchmackvoller und erfinderiſcher Kopf" **), 1798 den Plan entwarf. Das Gebäude, das auf Actien gebaut wurde und 70,000 Thlr. koſtete, liegt (nachdem die Actien-Zeichnung beendigt war, konnte man ſich in der Wahl des Bauplatzes nicht ſogleich einigen) auf dem Kohlenmarkte und iſt mit ſeiner Schauſeite gegen das Hohe Thor gewendet. Nach dem erſten Entwurf iſt dieſe 90 F. breit mit einer Inſchrift und an einem Riſalit mit einem mächtigen halbkreisförmigen Relief geziert. Das Dach, hier durch eine hohe Attica verborgen, iſt nur an der Längenſeite ſichtbar. Gegenwärtig tragen vier doriſche Säulen, mit drei Thüren dazwiſchen, ein Gibelfronton, dagegen erhebt ſich eine Kuppel mitten über dem Bau. Der Platz erlaubte keine regelmäßige Anlage und das Gebäude mußte mit einer ſo ſchrägen Abſchnittsfläche ſchließen, daß die eine Längenſeite 30 Fuß mehr als die andere mißt. Der Zuſchauerraum mit Parterre, zwei Logenreihen und Galerie, der 1600 Perſonen faßt, hat die auffallende Form eines Kreiſes, von dem ein Viertel der Peripherie als Oeffnung für die Bühnenweite abgeſchnitten iſt ***).

*) Bei Wiedereröffnung der Bühne in Danzig im Mai 1793 (Gothaſcher Theater-Kalender 1794. S. 12.) ließ Grüner im Prolog Mad. Krampe ſagen:

— Thalia ſteht ſtatt dieſer Hütte,
Eh die Frühlingslüfte wieder wehn,
Schon im Geiſt in dieſer Fluren Mitte
Bald ihr reizend **Musa pisang** (!) ſtehn.

**) Gemälde von Danzig. Beilage zu der Skizze von Danzig. Danzig. 1809. S. 113.

***) Von dem Projekt, das vom Baumeiſter 15. Mai 1798 eingereicht wurde „in Abſicht eines mindern Koſten-Aufwandes", iſt mehrfach abgewichen. Vgl. Duisburg Verſuch einer Beſchreibung von Danzig I. S. 272.

Am Geburtstag des Königs 1801 wurde der neue nicht unwürdige Muſentempel*) eingeweiht mit einem Prolog und dem „Vaterhaus" von Iffland.

Die Weſtpreußiſche deutſche Schauſpielergeſellſchaft, wenn dieſer Name auch ſchon früher gebraucht wurde, trat am 4. Jan. 1802 unter der Leitung von Jean Bachmann als eine ſelbſtändige Truppe zuſammen, getrennt von der Oſtpreußiſchen Schauſpielergeſellſchaft.

Wenn auch nicht die kriegeriſchen Verhältniſſe, die oft dem Beſtehen des Theaters durch erzeugte Muthloſigkeit mehr ſchaden als durch hervorgerufene Veränderungen, Unglück und Noth über Preußen gebracht hätten, ſo würden dennoch die Danziger erfahren haben, daß ein ſtehendes Theater oft daſſelbe als ein leer ſtehendes Theater ſagen will, ſobald damit die Obliegenheit, ein großes Haus zu unterhalten, verbunden iſt. Der Miethspreis von 7000 mußte bald auf 6000 Thlr. herabgeſetzt werden. Außer wenigen Stammhaltern, die vielleicht das Alter mit feſſelte, war ſchon vor 1806 das Perſonal der Bühne in der Art wechſelnd, daß man nicht den Begriff eines geordneten Haushaltes gewinnt. Intereſſe erregten unter den oft auf einander folgenden Gaſtſpielen nur einzelne. Die Sommermonate bereiſte die Geſellſchaft Elbing und andere Städte. Die Geldangelegenheiten wurden immer bedenklicher und verwickelter, bis der Einzug der Franzoſen in Danzig dem Direktor als eine paſſend hervortretende Veranlaſſung erſcheint, ſeine Zahlungsunfähigkeit zu erklären. Das fremde Militär aber war es, daß der Bühne und namentlich der Oper einen Flor verſchaffte, deſſen ſie ſich vorher kaum rühmen konnte. Die Zeit der Angſt und des Schreckens gebot eine fünfwöchiche Schließung des Theaters, nachdem es mit dazu beigetragen hatte, um die Anſtrengungen der Krieger, die die Stadt gegen die Franzoſen vertheidigt, zu belohnen. Nach einem Gerücht ſollte Napoleon die Kontribution um 5 Mill. Fr. erhöht haben, weil die preußiſche Garniſon durch die Kaufleute unterſtützt wäre **).

*) „Es iſt ein ſchönes Gebäude" heißt es S. 109 in „Danzig eine Skizze in Briefen" angeblich in Amſterdam und Hamburg 1808 erſchienen; jener Ausdruck wird in dem „Antwortſchreiben an den Verfaſſer von: Danzig Frankf. und Leipzig. 1808. S. 37." angefochten.

**) Blech Geſchichte der ſiebenjähr. Leiden Danzigs. I. S. 53.

Am 23. April 1806 wurde eine Vorstellung zum Besten der Verwundeten gegeben. „Wir danken, heißt es auf dem Comödienzettel, den Schutz unseres Eigenthums und die Sicherheit unseres Lebens, der Wachsamkeit und dem Eifer unsrer braven Soldaten.“ In der Nacht vor dem 25. April 1806 fand das heftigste Bombardement statt. Ein großer Theil der Einwohner ergreift in den nächsten Tagen die Flucht und zu ihnen gehören die bessern Schauspieler. Am 27. Mai 1806 zieht der siegreiche Feind in Danzig ein und das „befreite Volk“, das nach den alten Gesetzen der freien Reichsstadt fürder regiert werden soll, muß den höchsten Dank „seinem Befreier“ aussprechen. Die Nothwendigkeit gebietet auch eine Umwandlung des Theaters. Die „Theater-Administration“ welche anfangs nur das Schuldenwesen des Directors ordnen sollte, übernahm in der Person des Justiz-Commissarius Grodbeck „aus Liebe zur Sache und vielleicht auch aus anderen Rücksichten“ *) die Leitung. Bachmann d. ä. war seitdem nur Regisseur und ihm ein andrer Schauspieler Mengershausen beigeordnet. Grodbeck, der am 5. Febr. 1807 an die Spitze des Theaters getreten, erklärte schon am 20. März dasselbe für aufgelöst und die Schauspieler entlassen. Der General-Gouverneur Rapp verlangte Schauspiele und traf ein Mittel, um eine dem Bestehen des Kunstinstituts entsprechende Zuschauermenge zu gewinnen, indem er jedem Offizier vom monatlichen Solde etwas für eine Anzahl Eintrittskarten abziehn ließ. An den Spieltagen blieb das Petershager Thor bis 9¾ Uhr offen, damit niemand durch die Festungsordnung des Genusses beraubt würde.

Bachmann d. ä. erhob sich aus seiner Muthlosigkeit und erhob sich von neuem zum Haupt der dramatischen Künstler voll des gerührten Dankes gegen den edlen Schutzherrn. Ihm überreichten am Neujahrstage er und seine Gemahlin einen Lorbeerkranz und ein Gedicht von Grüner. Zum Mitdirector erwählte er den Baßsänger Beinhöfer und sandte, da die Franzosen Opern begehrten, den genannten Grüner nach Deutschland, um Sänger und Sängerinnen einzuladen.

Obgleich das Gerücht von Epidemie, Pest und Quarantaine-Anstalten in Danzig verbreitet war, so blieb doch die Sendung

*) Gemälde von Danzig S. 120.

nicht ganz ohne Erfolg. Die Verbannten kehrten gleichzeitig zurück, denen die Danziger eine kleine Unterſtützung gewährt hatten. In einem Schlußprolog hieß es:

Die Folgen dieſer böſen Zeit
Entſchieden über unſre Wandrung,
Das Schickſal übte an uns Allen ſeine Tücke
Und gab uns Allen trübe Augenblicke.

Jetzt gab es mehr Feſttage als früher, ſeitdem auf dem halb deutſchen und halb franzöſiſchen Komödienzettel „Mit Bewilligung des Gouvernements" oder „Mit Erlaubniß des Senats der freien Stadt Danzig" zu leſen und ſtatt des Adlers das Danziger Wappen zu ſehen war. Am 15. Auguſt wird der Geburtstag Napoleons gefeiert (1813 zum letzten Mal) und Wachskerzen erleuchten den Zuſchauerplatz, der Jahrestag des Krönungs-, des Vermählungsfeſtes*), der Namenstag der Kaiſerin erfordern Prologe und gewähltere, mit größerem Aufwand zu gebende Vorſtellungen. Die Theaterkaſſe wird nicht dabei gelitten haben, wenn bei ſolchen Gelegenheiten „Comédie gratis" angekündigt wurde. Als der Gemahlin des Gouverneurs ein fürſtlicher Empfang bereitet ward, verſäumte das Theater nicht, das Feſt mit zu verherrlichen. Mehrere Logen wurden für ſie zu einem reich verzierten Zimmer vereinigt. Da ſie das erſte Mal das Haus betrat „geſchmückt mit Blumengehängen, wurde ſie jubelnd empfangen und ein eigner Prolog ihr zu Ehren aufgeführt" **). Am 29. Mai 1807 kam ſogar der Kaiſer ſelbſt nach Danzig. — Obgleich Opern wie „Aline" und „der Waſſerträger" mit rauſchendem Beifall aufgenommen wurden, in Mad. Schmidt und Dem. Mollard die Kunſt und die Schönheit in Wettſtreit traten, ſo konnte der Director ſich dennoch bei der niederdrückenden Schuldenmaſſe nicht halten. Am 2. Febr. 1809 ſtellen ſich Hüray, ein beliebter Schauſpieler, und Mengershauſen an die Spitze des Unternehmens mit Zurückweiſung der vom Vorgänger eingegangenen Verpflichtungen. Es ſollen neue Opern einſtudirt, meh-

*) „L'auguste fête de La Majesté l'Empereur Napoléon le Grand et de Marie Louise."

**) Blech S. 176. 177.

rere Fächer neu beſetzt und neue Einrichtungen zum Frommen des Ganzen getroffen werden. Die beiden Directoren können aber in ihren Anſichten ſich nicht vereinigen. Ihr Regiment dauert nicht ein Jahr, worauf die „Direction Bachmann und Beinhöfer" 1810 ein kurzes Zwiſchenreich bildet, bis die Komödienzettel allein mit dem Namen Hüray unterzeichnet ſind und Ordnung in die wechſelnden Verhältniſſe einkehrt. Zur Charakteriſtik des Theaters in früherer und ſpäterer Zeit dienen folgende aus den Komödienzetteln entnommenen Angaben. Es wurden Stücke gegeben, die auf das Intereſſe der Danziger beſonders berechnet waren, Stein's „Simon Matern, der furchtbare Räuberhauptmann" (er ging auch einmal über das Königsberger Theater) mit dem Beiſatz: „Danzigs Feind", „das Radaunenweibchen", Luſtſpiel mit Geſang, „der Thurm zu Danzig Kyck en de Köck oder Liſt und Liebe", Luſtſpiel von Ad. Fröhlich. Eigenthümlich iſt, daß, als 1806 Klingemann's Luther dargeſtellt wurde, „Luthers Bildniß in Kupfer geſtochen beim Eingange" zu haben war. Um die Koſten für den Druck der Komödienzettel dem Publikum zuzuſchieben und es zum Ankauf derſelben zu beſtimmen, wurde die Rückſeite dazu benutzt, um Allerlei zur Belehrung, Unterhaltung und Kenntnißnahme zu bringen. Man giebt Intelligenz-Nachrichten z. B. Wohnungsveränderungen, Rezenſionen und um Einſendung ſelbſt von Rügen („gern hören wir Zurechtweiſungen") wird gebeten, Theater-Anekdoten u. a. ſtatt „die Vaſallen ſind entflohen", ſagt ein Schauſpieler in den „Räubern" „die Faſanen ſind davon geflogen." Auf der Vorderſeite des Zettels werden in den Zauberſtücken auffallende Szenen-Veränderungen angezeigt: Der Garten verwandelt ſich in einen Katafalk „Kaspar reitet auf einem bezauberten Eſel durch das Fenſter davon." Auf einem Zettel von 1809 die Anzeige: „Niemand darf borgen ohne Unterſchrift der Directoren." In eine „gute Pflanzſchule", in der neben einem Muſiker „ein deutſcher Lehrer, ein Tanz- und ein Fechtmeiſter" unterrichten, ſollen „Kinder und junge Leute beiderlei Geſchlechts von jeder Herkunft" aufgenommen werden. Im ſelben Jahr 1809 geben Kinder „Eleven des Theater- und Singinſtituts" eine Vorſtellung. Die Künſtler, die die Noth wiederholt aus Danzigs Mauern trieb, perſiflirten endlich ſelbſt ihr Jammergeſchick und führten auf: „die

Kunſt auf Reiſen oder Abenteuer einer wandernden Schauſpieler-Truppe. Oper in 2 Aufzügen" *).

Als Hüray alleiniger Director iſt, ſind die Komödienzettel wieder nichts mehr als ſolche. Er verſpricht dahin zu wirken, daß die Danziger Bühne „einen bedeutenden Platz unter den Bühnen Deutſchlands" behaupte und daß ſie auf einen feſt ſtehenden Fuß komme. Deßhalb mußte er, wie er ſagt, „wieder von neuem anfangen." Nachdem er bereits mit gutem Erfolg ein Jahr das Unternehmen geleitet, erhielt er erſt am 9. Febr. 1811 die förmliche Erlaubniß vom Präſidenten und dem Rath. Soviel die beſchränkten mißlichen Verhältniſſe es zuließen, hielt Hüray redlich Wort und das Theater erfreute ſich ſeit 1802 bis zu Genée's Direction nie einer größeren Ordnung und eines regeren, beſſeren Strebens.

Als die Schuchiſche Geſellſchaft ſich in zwei Geſellſchaften zertheilte, beſtimmten ſich von den ältern Mitgliedern, um die vorzüglicheren zu nennen, außer dem Director Bachmann d. ä. und ſeiner Gattin, (die Thätigkeit der letzteren beſchränkte ſich faſt nur auf die Regie), der Baſſiſt Wilh. Bachmann, Flögel, das Krampſche Ehepaar, Grüner und Mad. Zander in Danzig zu wirken. Unter den zu verzeichnenden neuen Schauſpielern ſind Beinhöfer, Rouſſeau uud Mad. Ritzler im Königsberger Perſonal aufzuführen, da ſie bedeutend längere Zeit ihm angehörten.

Mainzer, deſſen Gattin als Fanchon auftrat, wird als Muſik-Director 1806 gewonnen und Mühle tritt als Correpetitor hinter ihn zurück.

Mengershauſen, in alten Rollen gern geſehn, hatte unter Schmidt's Regie zuſammen mit Deichmann und Krampe in Magdeburg bis 1800 gewirkt **). In dem genannten Jahr trat er in Danzig als Hermann in den „Räubern" auf. Er ſpielte ſpäter zärtliche Väter, den Gouverneur im „Benjowski" und Fel-

*) Der Verf. von „Danzig" S. 105. ſpricht ſich nicht günſtig über den Geſchmack des Theater-Publikums aus: „Meiſterſtücke eines Leſſing, Leiſewitz, Gotter, Iffland ſprechen nicht an. O Zeitgenoſſen, wie ſoll man euch würdigen, wenn die Sternenkönigin (von Hubert und Kauer), der Alte Ueberall nnd Nirgends eure Freunde, eure Lieblinge ſind!"

**) Annalen der neuen Nationalſchaubühne in Berlin. 1802. S. 47.

ſeck in „Fridolin“ ſpielte er als Gaſt in Hamburg 1808 nicht ohne Glück, wenn man auch an ſeiner unanſehnlichen Geſtalt Anſtoß nahm *). Charakteriſtiſch war ſein Oldenholm (Polonius), den er in Danzig 1810 gab. Im J. 1811 und 1814 gaſtirte er in Königsberg, beſonders in Ritterſtücken, wo er in polternder Weiſe biedere Naturen zur Anſchauung brachte. Mengershauſen, ſagt der Verfaſſer von „Danzig“ **), verdirbt keine Rolle, kann aber daher auch in keiner vortrefflich ſeyn.“ Er ging nach Riga und hier fand er eine Anſtellung.

Ciliax, ausgezeichnet in Tenor- und Sopranpartien iſt in Betreff der Vielſeitigkeit eine der auffallendſten Perſönlichkeiten auf den Bretern. Man ſprach ſeine Verwunderung darüber aus, daß der ſpäter zu nennende Weiß (er dürfte mit ihm am erſten zu vergleichen ſeyn) in den Opern den ſerieuſen Liebhaber gab und im Luſtſpiel den Buffone. Jener ſpielte dagegen die erſten Tenorrollen, die Liebhaber auch im Luſt- und Trauerſpiel und daneben Kotzebue's Landjunker. — „Ciliax macht Verliebte und junge Windbeutel und man ſieht ihn gern, denn er ſpielt mit Leichtigkeit und, wo es ſeyn muß, mit Gefühl.“ — Ciliax hatte 1799 Weimar als gewandter Sänger und Schauſpieler verlaſſen und gab in Danzig den Tamino, nicht weniger den Ottavio, Belmonte und Sextus im „Titus“, ferner den Vergy im „Fürſten Blaubart“, den Graf Armand im „Waſſerträger,“ den Murney im „unterbrochenen Opferfeſt“ und den Francarville in der „Fanchon.“ Er iſt der Azor in „Azor und Zemire“ von Gretry und Joſeph in „Jacob und ſeinen Söhnen“ von Mehul. Er ſingt aber auch den Papageno. Im recitirenden Schauſpiel erſcheint er als Hamlet, Tempelherr, Mortimer, Cäſar in der „Braut von Meſſina“ und zugleich als Fridolin, Ruf d. j. in der „Schachmaſchine“, Klingsberg und als Junker Hans in Kotzebue's „Intermezzo.“ Wie im Theater gefällt er im Conzert. Er wird in Danzig viel beſchäftigt bis zum Jahre 1810, wir vermiſſen ihn aber auf den Komödienzetteln von 1808. Wir haben uns den Künſtler als eine Geſtalt von zarter Bildung zu denken, die dieſe aber unter der

*) Iffland's Almanach 1809. S. 136.

**) S. 107, die anderen über andere Schauſpieler anzuführende Urtheile ſtehen auf S. 107 und 108.

Maske vollſtändig zu verläugnen verſtand. Leider ſcheinen beurtheilende Berichte über ihn und ſeine Genoſſen nicht vorhanden zu ſeyn. Seine Gattin ſpielte die erſten Liebhaberinnen.

Frank aus Danzig erſcheint als Nebenbuhler von Wilh. Bachmann, der die erſten Baßpartien ausführte. Er tritt zuerſt als der Maler in „Je toller je beſſer" 1809 auf, verſchwindet dann für längere Zeit vom Komödienzettel, um 1810 als Arur und Maſſau ſich zu zeigen. Nach erfolgter Anſtellung ſingt er den Publius im „Titus", den Saraſtro, den Osmin in „Belmonte und Conſtanze", den Bartolo in „Figaro's Hochzeit", den Thoas in Glucks Iphigenie, den Richard Boll in der „Schweizerfamilie", den Stößel im „Doctor und Apotheker" und den Bucefalo in den „Dorfſängerinnen." Im Jahr 1814 verläßt er ſeine Vaterſtadt und begiebt ſich nach Riga, 1817 ſingt er wieder in Danzig den Osmin und den Jacob in „Jacob und ſeine Söhne."

Krampe und Madam Krampe geb. Neumann ſpielten in Danzig eine Zeit lang neben Kramp und Madam Kramp und bisweilen in ähnlichen Rollen. Jener als Schauſpieler unter Kramp ſtehend, unterſchied ſich von ihm dadurch, daß er Sänger war. Joh. Chriſtian Krampe, 1774 in Schwerin geboren, bewirkte, daß in Schwerin eine Hofbühne errichtet wurde, als ihm aus Preußen und Rußland ein günſtiger Ruf nach Mecklenburg folgte und er zur größten Genugthuung der Kunſtfreunde die Leitung des Theaters übernahm. In Danzig ſpielte er mit Glück komiſche Alte. Er war Baſſiſt („ſingt einen Bierbaß, macht den Schneider in den Prager Schweſtern unübertrefflich") und übernahm die Buffopartien, namentlich in den Wenzel-Müllerſchen Zauberſtücken. Er gefiel als Derwiſch im „Nathan", als Sperling in den „deutſchen Kleinſtädtern." Eine glücklichere Zeit verlebte er in Reval, als Kotzebue hier als Vorſtand des Theaters ihm uneingeſchränktes Vertrauen ſchenkte und zum Theil die Verwaltung überließ. Hier bildete ſich ſeine Tochter Friederike zu einer trefflichen Künſtlerin aus und er gewann in bedeutenderen Rollen Feſtigkeit, während ſeine Gattin — in Danzig gab ſie in den „deutſchen Kleinſtädtern" die Baſe Morgenroth — immer weniger die Bühne betrat. Als die Sehnſucht nach ſeiner Heimat ihn beſtimmte, liebe Verhältniſſe abzubrechen, gaſtirte er, wie er früher in Riga mit Glück aufgetreten war, in

Königsberg und Danzig 1816—1817. Im „Wasserträger" und „Tyroler Wastel" spielte er die Titelrollen und seine Tochter die Constanze und die Liesel, in „Belmonte und Constanze" er den Osmin und sie die Constanze. In Danzig wirkte er, wie Vieles sich hier auch verändert hatte, zusammen mit seinen alten Collegen Flögel, Bachmann d. j. und dessen Gemahlin. Als Hofschauspiel-Director in allen Städten Meklenburgs, die er regelmäßig bereiste, allgemein geehrt, verließ er 1835 das Theater und 1849 die Lebensbühne *).

Mad. Bachmann d. j. erhielt am längsten den guten Klang, den die Namen Bachmann und Schuch hatten, denn ihr Schwager Bachmann, wenn er es sich auch nicht gestehn wollte, zehrte nur noch an den Erinnerungen besserer Zeiten und ihre Schwester hatte, wie sie es schmerzlich empfand, ihren Ruhm dahin. Charlotte Schuch wurde nach der Bestimmung der Mutter in Schlesien erzogen und wohl nicht für das Theater, da diese ihre künstlerische Anlage nicht erkannt haben mogte. Nach ihrem Tode wird die kindlich jugendliche Charlotte nach Preußen gerufen, vermählt sich mit Wilhelm Bachmann, der viele Jahre hindurch in Danzig den Leporello, Monostatus u. s. w. sang, und bildet sich zu einer Heldenspielerin aus, die in den Ritterstücken wie in Hagemann's „Otto dem Schütz" neben dem Director glänzte. Sie gab die Zauberin Sidonia, die Amalie in den „Räubern," die Jungfrau von Orleans „mit ziemlichen Glück", die Maria Stuart, die Zamira in „Salomo's Urtheil." Auch trat sie mit Beifall in bürgerlichen Schauspielen und in Lustspielen auf; wie als Eulalia und Baronin in der „Beichte." Man verwandte ihr Talent zu naiven und schalkhaften Rollen. Sie spielte noch 1810 die Franziska in der „Minna von Barnhelm", in welchem Jahre sie von der Bühne sich beinahe ganz zurückzog.

Mad. Müller war die Darstellerin der ersten Liebhaberinnen, wie ihr Mann die ersten Liebhaber gab. Sie that sich vor 1807 schon als Dem. Willmann hervor. Sie spielt die Afanasia in „Benjowski" und reift zu einer gefährlichen Nebenbuhlerin der Mad. C. Bachmann heran, indem sie nicht allein die Rolle der Beatrice in der „Braut von Messina" übernimmt, son-

*) Sein Nekrolog in Heinrich's Almanach. 1850. S. 82.

dern auch die der Johanna und Maria Stuart. In Luſtſpielen gefällt ſie darum nicht weniger und in männlicher Tracht ſpielt ſie in Wolfs „Cäſario“ die Julie. Die Zeit ihres größten Glanzes iſt das Jahr 1814.

Mad. Schmidt und Mad. Ritzler treten mit größerem Beifall in Opern und Singſpielen auf und gehörten beide, die eine ſpäter, die andere früher, beiden Bühnen in Danzig und Königsberg an. Mad. Schwartz, geb. Wolſchowski, die in Danzig die Donna Anna geſungen hatte, war durch zwei Sängerinnen, die ihr folgten *), keineswegs erſetzt. Jetzt kam aber die Oper in größern Flor als je, auf deren Pflege die Theater-Verwaltung um ſo mehr Aufmerkſamkeit verwenden mußte, als das franzöſiſche Militär den bei Weitem überwiegenden Theil der Zuſchauer ausmachte und es ſo wünſchte. — Mathilde Schmidt war aus der Carl Döbbelinſchen Truppe, die in verſchiedenen Städten des preußiſchen Staats und in Altona Vorſtellungen gab, nach Danzig gekommen. Sie trat in Danzig 1808 als Fanchon auf (ihr Gatte ſpielte den Abbé) und fand bei dem fremden Theil des Publikums vielleicht um ſo mehr Beifall, als ihr Spiel „franzöſiſch manirirt“ war. Da ſie in der Oper erhoben wurde — „eine ſolche Stimme, lieſt man, von ſo viel Gehalt und Stärke war der Danziger Bühne bis dahin unbekannt“, ſo gab ſie es bald auf, in Dramen aufzutreten, wie als Emma in den „Kreuzfahrern.“ Als Conſtanze im „Waſſerträger“ 1809 wurde ihr ein enthuſiaſtiſch rauſchender Empfang zu Theil **), aber auch als Vitellia und Camilla wurde ſie laut geprieſen. Mad. Schmidt, eine kleine Geſtalt von feiner gefälliger Bildung, im Beſitz einer ſo genannten Kopfſtimme, wußte dieſe in der Art geltend zu machen, daß ſie bisweilen ſogar durch eine Art Bravourgeſang zu täuſchen verſtand, ſobald ſie ſich nicht neben einer Sängerin, wie Mad. Moſevius, in Königsberg hören ließ. Hier beginnt ſie 1810 mit Fanchon und Marie im „Fürſt Blaubart“ und ſtimmt ſich herab zu einer Geſpielin der Myrrha und zum Blondchen. Sie

*) Mainzer und Veltheim.

**) „Madame Schmidt dans le role de la Comtesse n'a rien laissé à desirer aux spectateurs — toujours enchantés de la voir paraitre sur la scene.

verſucht ſich wieder im recitirenden Schauſpiel, um die Stelle der abgehenden Dem. Sehring einzunehmen. Da es ihr in männlicher Tracht mit der Liſette in Wolf's „Cäſario", als Cintio in Zſchokke's „Zauberin Sidonie" gelingt, ſo giebt ſie in Opern neben Sargines, Joſeph und Sextus, den Ritter Vergy im „Fürſt Blaubart." Während der Direction der Hendel-Schütz, die die Oper zurückzudrängen ſich bemühte, während der Kotzebue's war ihre Stellung mißlich. Nach dem Zurücktritt derſelben ſpielte ſie wieder die Fanchon, auch wohl die Donna Anna, die Maria Stuart und die Deodata in Kotzebue's Schauſpiel gl. N. Sie wurde auf der Szene ſeitdem mehr gelitten als geliebt. Glücklicher wirkte ſie in Conzerten, deren mehrere ſie mit ihrem Gatten veranſtaltete. Hier ſang ſie in Glucks „Iphigenia" die Diana. Das Schmidtſche Ehepaar verließ Königsberg 1815 und begab ſich nach Leipzig und ſpäter nach Kaſſel.

Dem. Toscani (Toskani) iſt in Königsberg die glücklichſte Nachfolgerin der Dem. Sehring. Der Name Toscani kommt auf den Theatern ſeit der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig vor. Ein Toscani leitete eine Truppe, die in Thorn Vorſtellungen gab. Zwei Schweſtern Toscani, von denen die ältere beſonders als Sängerin wirkte, gehen 1801 von Danzig nach Thorn, woher ſie wahrſcheinlich gekommen waren. Antoinette Toscani (die jüngere) muß damals noch Kind geweſen ſeyn, da ſie im jugendlichen Alter erſt 1810 in Danzig als beachtungswerthe Künſtlerin auftritt. Sie ſpielt die Margarethe in den „Hageſtolzen", die Louiſe in „Kabale und Liebe", die Beatrice und die Minna von Barnhelm neben Mad. Bachmann d. j., der Darſtellerin der Franciſca. Dem. Toscani tritt auch in Singſpielen auf. Zwiſchen 1811—1813 iſt ſie die beliebteſte Erſcheinung auf dem Theater in Königsberg und glänzt faſt Abend für Abend in der zauberhaften Lampen-Glorie. Die liebliche Geſtalt, die geſchmackvolle Tracht, der innige Ausdruck des Gefühls bereiteten ſich eine freudige Aufnahme, wie es ſchien, ohne alle Anſtrengung, als wenn das Spiel dem liebenswürdigen Kinde nur eben ein Spiel wäre. In naiv unſchuldigen Rollen erreichte ſie leicht das Höchſte als Luitgarde im „Fridolin", als Agnes Sorel, als Eliſe im „Wald bei Hermannſtadt", als Suſette in Kotzebue's „Roſen des Herrn von Malherbes" und vornämlich als Iſouard's

„Aſchenbrödel", eine Oper, die durch ſie Kaſſenſtück wurde, denn bezaubernd war es hier die Bezauberte mit dem Tambourin ſingend und tanzend zu ſehn unter den Goldſtrömungen des Greimelſchen Feuerwerks, ein Genuß, auf den namentlich das Sonntagspublikum nicht verzichten zu können meinte. Aber ihr folgte auch einſtimmiger Beifall, wenn ſie die Ophelia, die Emilia Galotti, die Eboli und die Amalie in den „Räubern" gab *). Als Recha ſpielte ſie neben Schwartz, der den Nathan darſtellte; als Fedrowna in der „Beſtürmung von Smolensk" neben Blum, der ſich als Koſaken-Hetmann auszeichnete. Mit Blum, dem ſie für kurze Zeit Hand und Herz weihte, verließ ſie Königsberg 1813 **).

Unter den vielen Gaſtſpielen verdienen Erwähnung die Baſſiſten Sehring und Hübſch, jener kam aus Königsberg, dieſer aus Petersburg, der der Vater des zwiſchen 1834—1841 wirkenden Directors Anton Hübſch in Königsberg war. Der als dramatiſcher Schriftſteller bekannte Arreſto tritt in eigenen und fremden Stücken auf und zeigt ſich in der „Theater-Unternehmung" als Schauſpieler in einer Reihe der verſchiedenartigſten Charaktere. Er ſo wie auch der vielſeitige Großmann debütirten auch in Königsberg. 1806 tritt eine ruſſiſche Truppe franzöſiſcher Schauſpieler auf. Ballete geben der berlinſche Balletmeiſter Duquesney und ſpäter der Prof. Ledoux ***).

*) Weniger mag ihr wohl die Donna Anna gelungen ſeyn, an die ſie ſich auch einmal wagte.

**) Die tragiſche Schauſpielerin Mad. Thomas aus Berlin, die während des Gaſtſpiels 1832 in Thorn ſtarb, war ihre Tochter.

***) Außerdem waren Theatermitglieder für längere oder kürzere Zeit folgende. Ein älterer Schmidt, der 1807 abging, und Appel ſangen den Saraſtro, Ritzler, ein Violin-Virtuoſe 1810 den Comthur. Schumacher aus Berlin, Muſiker und Sänger, gab 1808 den Gonſalvo (Ottavio) und den Sextus. Veltheim und Frau aus Breslau, er erſter Liebhaber, ſie Sängerin, mißfielen in Königsberg, als ſie hier 1808 gaſtirten. Von ihm heißt es umgekehrt wie vom Direktor Bachmann: „man ſieht die Kunſt, aber nicht die Natur." Schmeling (ein Verwandter der Mara?) und Frau, ein Sängerpaar, ging 1805 ab. Ed. Bachmann, der eine Dem. Schmeling heirathete, Neffe des Direktors, Tenorſänger. Brede ſang den André in der „Fanchon." Dem. Wotruba gab die Pamina und ging 1805 nach Bamberg. Mad. Chodowiecki,

Die ſteigende Liebe zur Muſik gab den Concerten einen gedeihlichen Aufſchwung. C. A. Reichel, von ihm wurde als erſter Verſuch „die Hochzeitsfeier" 1800 dargeſtellt, gab ſolche gewöhnlich alle Dienſtage; in einem, welches J. Jawurek zum Beſten des Waiſenhauſes veranſtaltete, wirkte unter den Dilettanten ein franzöſiſcher Meiſter auf der Violine mit, nämlich Dürand, der Adjutant des General-Gouverneur Rapp. Die vornehmſten muſikaliſchen Unterhaltungen fanden unter der Leitung von Friedrich, dem nachmaligen Theater-Muſikdirektor, und Ehrlich im Saal der Humanitas-Reſſource auf dem Langenmarkt ſtatt. Hier wurden 1803 zum erſten Mal Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt. In dieſen Concerten ſangen Sänger vom Theater und es wurde hier Ciliax ſchmelzende Tenorſtimme und der Mad. Ritzler anziehender Vortrag von polniſchen Liedern bewundert. Unter den durchreiſenden Muſikern dürften die Gebrüder Pixis namhaft zu machen ſeyn.

In Elbing gab die Schuchiſche, ſpäter die Bachmannſche Geſellſchaft (nachdem 1795, 1797 und 1798 der Genuß des Theaters ſchmerzlich vermißt war) von J. 1799 ab bis 1804 regelmäßig im Juni und Juli eine Reihe von Vorſtellungen. Man ſah hier Schwartz, Dem. Wolſchowski d. ä., ſeine nachmalige Gattin, Roose, Weisſchuh u. ſ. w. und ſpäter das Krampfſche Ehepaar, Flögel, Mengershauſen, Ciliax, Beinhöfer u. ſ. w. Wie übel es auch mit der Beihülfe von Muſikern, mit

geb. Zntſchel, Wittwe des Kupferſtechers, kam 1807 aus Berlin und trat in Sing- und Schauſpielen auf. Als Gaſt in Königsberg fand ſie keinen Beifall. Vio und Frau, er komiſche Alte, ſie Heldinnen, kamen aus Lübeck nach Danzig. Deny und Frau 1806 in Königsberg, 1809 in Danzig angeſtellt. Böhlendorff und Tochter. Dem. Mollard d. ä., Rietz und Kikebach. Wieland ſpielt den Karl Moor. Gntkäs aus Berlin, gab 1808 Liebhaberrollen, gaſtirte in Königsberg ohne Glück. Heinrici ſtellt Alte dar, Hiller, Steinbeck, Selke, ein Danziger und Döbler Bediente. Weininger iſt Balletmeiſter.

Von Gaßmann, der eine Zeitlang in Danzig angeſtellt war, Rouſſeau, dem Director Hüray und ſeinen beiden Söhnen, Ludewig, Anſchütz, Dem. Mollard d. j., Dem. Zeis, der nachmaligen Mad. Möſer und Laddey im Folgenden i

dem zu benutzenden Lokal bestellt seyn mogte, so schloß man nicht die Darstellung von Opern aus. „Die Zauberflöte" wurde schon 1794 oder 1796 gegeben, Wranitzki's „Oberon" im letzten Jahre. Die Einnahme mag wie früher*) auch jetzt nicht bedeutend gewesen seyn, wenn auch 1804 anstatt zwei, diesmal drei Monate gespielt wurde. 1805 und 1807 ist kein Theater und im J. 1806 werden im Juli nur einige Szenen aus Schau- und Singspielen dargestellt von dem Bassisten Sehring und den beiden Schwestern Bessel, die nach ihrem Abgange vom Theater in Königsberg auf der Reise in Elbing auftraten. Zur Bühne wurde das Exercierhaus eingerichtet.

Noch weniger regelmäßig waren die Vorstellungen, die in Marienwerder und andern Städten von der Bachmannschen Gesellschaft veranstaltet wurden.

In Königsberg erstand an dem Orte, an dem Schröder's Stiefvater das erste Schauspielhaus erbaut hatte, ein neues, ungefähr von gleicher Größe. Ohne den Anspruch, für ein Prachtgebäude gelten zu wollen, würde es in seiner Prunklosigkeit sich dennoch geschmackvoll ausgenommen haben, wenn der Bauherr dem Entwurf des Baumeisters gefolgt wäre**). Dieser war Friedrich Gilly, der zu den genialsten Künstlern seiner Zeit zählte und während seines kurzen Lebens, denn 29 Jahre alt sank er 1800 in die Grube, und nach seinem Tode gerechte Anerkennung fand, denn Schinkel und v. Klenze verläugneten es nicht, daß er ihr Lehrer und Vorbild gewesen. Friedrich Gilly verbreitete zuerst den Ruhm Marienburgs als eines unvergleichlichen Kunstwerks und veranlaßte die Frickschen Kupferstiche. Wenn diese Blätter es nicht verhindern konnten, daß der Prachtbau der Zerstörung preisgegeben wurde, was Wunder, daß an einen künstlerischen Entwurf ein Privatmann sich nicht gebunden sah, dem

*) Die geringe Abgabe von 1 Thlr. für jede Vorstellung an die Armenkasse erschien im Sommer 1788 den Schauspielern als lästig, die sich dagegen, aber vergeblich beschwerten, da sie nach einem Edikt von 1701 gezahlt werden mußte.

**) Das von demselben angegebene Theater in Stettin ist weniger zu rühmen.

es nur auf die größte Wohlfeilheit und die größte Möglichkeit der ſicher zu ziehenden Intereſſen ankam.

Gilly ordnete das Theater in folgender Weiſe an. Daſſelbe mit einem hohen Walmdach verſehn, 55 F. breit und 108 F. lang, hat an zwei Seiten Eingänge. An der Rückſeite iſt in der Mitte ein kleiner Vorbau. Das vortretende Mauerwerk, das an den Ecken der Längenſeite als Eckpfeiler erſcheint, dehnt ſich an der Vorderſeite an jeder Seite zu einer unverhältnißmäßigen Breite aus, ſo daß die Facade ein kaſtellartiges Anſehn erhält, um ſo mehr, da es bis auf das Geſimſe und eine halbkreisrunde Niſche aller Zierde entbehrt. Der nur wenig tiefer liegende Zwiſchenbau betrug kaum mehr als ein Drittel der ganzen Breite. Hier ſieht man drei Thüren. Ueber den beiden Pfeilern zwiſchen ihnen zeigen ſich im zweiten Stockwerk zwei doriſche Säulen, die ein Gebälk tragen, und darüber in der Breite des mittleren Intercolumniums iſt ein halbkreisförmiges Fenſter für das dritte Stockwerk angebracht. Auch die drei Intercolumnien ſind Fenſter. Die drei Thüren führen durch den Flur zu dem Raum mit der Kaſſe, zu den Treppen, die in den vordern Ecken liegen und für Logen und Gallerie beſtimmt ſind, zu zwei neben einander laufenden Gängen, von denen der eine ins Parterre, der andere zum anderen Ausgang führt. An der Längenſeite finden wir eine ähnliche Mauervorlage wie an der Facade, hier aber in der Mitte zwiſchen den Eckpfeilern. Dieſe nimmt ſich beſſer aus, da ſich in ihr das Seitenportal befindet. Von den Fenſtern der drei Stockwerke, die im mittleren ſind die größeren, ſind die nach der Bühnenhälfte zu blind. Was den Zuſchauerplatz und die Bühne trifft, ſo iſt zu bemerken, daß es dort nur Parterre, eine Logenreihe und die Gallerie giebt, daß die Logen, wie es vor und auch lange Zeit nach Gilly gewöhnlich war, nicht Kammern bilden, ſondern daß ſie nur durch eine Bruſtlehne getrennt ſind. Die Baluſtrade, um bequemer ſitzen zu können, ſteigt nicht ſenkrecht, ſondern ſchräg empor. Der Souffleurkaſten iſt als die Bedachung eines Cippus anzuſehn, vor dem der Opern-Dirigent ſtehn ſollte. Der Zuſchauerplatz, der aus Parterre, einer Reihe Logen und Galerie beſteht, noch einmal ſo tief als breit, hat eine elliptiſche Form. Das Theater hat fünf Couliſſen-Paare auf jeder Seite, die in gewöhnlicher Weiſe durch eine Walze unter dem Podium bewegt werden.

Der Kaufmann Georg Bruinviſch, der zuletzt Beſitzer und Vermiether des abgebrannten Theaters geweſen war, hatte dem Ober-Hofbau-Inſpector Gilly 1799 für die gelieferten Zeichnungen das verlangte Honorar von 20 Frd'or. entrichtet und glaubte in dem Projekt annehmen und verwerfen, verändern und vereinfachen zu dürfen, was ihm beliebte. Er ſetzte ſich die Aufgabe, die möglichſt größte Zahl von Zuſchauern im Gebäude unterzubringen. Aus der flachen Decke wurde eine Wölbung, um ſo ohne die Mauern zu erhöhen, eine zweite Logenreihe einſchalten zu können und zwar von gänzlich abgetrennten Kammern. Vier Fenſterreihen an der Längenſeite zeugten durch die verſchiedene Größe von den verſchiedenen Räumlichkeiten der vier Stockwerke. Der Zuſchauerplatz wurde in der Tiefe vergrößert, ſo daß das Theater um ein Couliſſen-Paar ſich gekürzt ſah. Wie im Innern Anſtrich die Malerei verſetzte *), ſo war auch im Aeußern Alles, was mehr die Schönheit als die Nützlichkeit heiſchte, beſeitigt. An der Facade wurden aus den drei großen viereckigen Fenſtern, die durch zwei doriſche Säulen getrennt waren, ein kleines Fenſter mit zwei winzigen „ſchlecht gemodelten" Säulen zur Seite, welche letzteren ſpäter auch als überflüſſig verſchwanden. Statt der Inſchrift, die wir auf Gilly's Vorderanſicht ſehn National-Schauspielhaus erbaut im Jahr MDCCLXXXXIX. ließ der Erbauer in eine über den drei Thüren eingelaſſene Tafel die Virgilianiſchen Worte eingraben Amant alterna Camoenae **).

Der Oberbaurath Daniel Gilly, der Vater, der auf einer Inſpectionsreiſe begriffen, von der Krieges- und Domainen-Kammer in Königsberg veranlaßt wurde, die „Dachzulage" des bereits in den Mauern ſtehenden Schauſpielhauſes zu prüfen, war entrüſtet über die von Bruinviſch getroffenen Abweichungen von dem Plan, dies um ſo mehr, als er daran erinnern konnte, wie ſein Sohn „ausdrücklich geſchrieben, daß, wenn er noch Abänderungen verlangen ſollte, er für etwa noch nöthige Zeichnungen, Belehrungen und deßhalb zu führenden Briefwechſel nichts weiter fordere." Es iſt der Plan des Sohnes, ſchreibt D. Gilly, der-

*) Nach Janſons Tode war in Königsberg längere Zeit kein Decorationsmaler.

**) Buc. Ecl. III. 59.

geſtalt verhunzt, daß er auf die Ehre, der Baumeiſter des hieſigen Schauſpielhauſes zu ſeyn, Verzicht thun und ſich genöthigt ſehn wird, ſolches in irgend einem öffentlichen Blatt bekannt zu machen.“ Er weiſt nun das Unſchickliche des Einzelnen nach. Die runde ſtatt der geraden Decke, wie ſie in Berlin im Opernhauſe und Nationaltheater geſehen werde, die wider die Symmetrie verſtoßenden Logen-Brüſtungen, die abgeſchmackten Säulchen an der Facade, das hölzerne Geſimſe ſtatt des gemauerten bringen einen widrigen Eindruck hervor. Der Referent bringt bei Bruinviſchens nicht zu überzeugendem Beſſerwiſſen nur darauf, daß das in anderen Stand geſetzt werde, was als feuergefährlich oder der ſtatiſchen Sicherheit nicht entſprechend befunden, und gibt ſich der Hoffnung hin, daß wenn im Laufe der Zeit ein Mann von mehr Geſchmack ſich in den Beſitz des Hauſes ſetzt, dieſer mit nicht großen Koſten weſentliche Verbeſſerungen vornehmen werde.

Die Häßlichkeit des Gebäudes, als daſſelbe 1800 von den Gerüſten befreit war, drängte ſich allgemein auf und daſſelbe ward nicht weniger als die Inſchrift beſpöttelt. Der Profeſſor Mangelsdorff, von Bruinviſch angegangen, ihm eine paſſende Inſchrift anzugeben, ſchlug ihm folgende vor: „Dies iſt ein Schauſpielhaus und keine Caſerne.“ Als der Bauherr die lateiniſche vorzog, ſo ließ jener in Verſen ſeinen Witz aus *).

*) Was ward nicht ſchon im Stall geboren?
Der Bauherr, für den Zeitgeſchmack nicht kalt,
Gab ihm trotz mancher Baubeſchwerde
Mit Abſicht die Caſern-Geſtalt,
Damit, was einſt auf dem Couliſſen-Herde
Gezeugt, ſich in die Welt verirrt,
Wenn's auch kein Bonaparte wird,
Ein Menſchling wie Herr B— werde.
— —
Amant alterna Camoenae!
Heißt das auf deutſch? Es freun ſich die Camönen
Des Häßlichen ſo gut als wie des Schönen?
Was tadelt denn an dieſem Bau die Stadt,
Weil bei ihm ward das Schöne ganz vergeſſen —
Die Redlichkeit des Bauherrn hat
Dafür das Häßliche ihm doppelt zugemeſſen.

Die vielfach witzig und unwitzig bekrittelten drei lateiniſchen Worte heißen eigentlich: die Camönen lieben den Wechſelgeſang. Wenn dem lebenden Theater, das ſich glorreich über das ſteinerne erhob, ein Vorwurf zu machen war, ſo war es der, daß für Abwechslung weniger als bisher geſorgt war. Die Oper wurde beſonders begünſtigt. Das Ballet*) hörte auf, die Schauſpiel-Poſſe wurde durch das komiſche Singſpiel verdrängt; das Luſt- und Trauerſpiel wurde dagegen mit eindringlicher Wahrheit gegeben, wie nicht früher und ſpäter. Die Einheit der Darſtellung hielt ſchon die Spielenden ab, ſich einem bunten Allerlei hinzugeben, wenn auch ihre Kräfte zu mehr ausreichend waren, namentlich zur Löſung noch größerer Aufgaben, ſowohl in der Tragödie als in der Oper.

In Hiller war ein Muſikdirector gewonnen, dem es an Eifer und Kenntniſſen keiner zuvorthat. Im Verein mit dem Violoncelliſten Streber erhielt das Orcheſter eine muſterhafte Vollendung; durch Anſtellung viel verſprechender Talente war Hiller in Stand geſetzt, Sänger und Sängerinnen zu bilden, die den Mozart begriffen und den Compoſitionen eines Cherubini, Mehül größeren Reiz verliehen**). So unſcheinbar ſich der kleine rührige Mann „im gelben Flausmantel" ausnahm, ſo erkannte man auf den erſten Blick, daß Liebe zur Sache der Lebensnerv war, der ihn in beſtändiger Bewegung erhielt.

Friedrich Adam Hiller war in Leipzig geboren und der Sohn des Componiſten der „Jagd", „Liebe auf dem Lande" u ſ. w. Bis zum J. 1799 war er Muſikdirector in Altona. In Königsberg, wohin er mit ſeiner in Fülle blühenden Gattin, einer mittelmäßigen Schauſpielerin, kam, wurde ſeine Genialität und

*) Wenn auf dem Theater getanzt wurde, ſo von durchreiſenden Künſtlern oder auf den Maskeraden, zu denen Steinberg und der Gaſtwirth Rüdiger einluden.

**) „Unſer Orcheſter iſt ſeit einigen Jahren mit Recht vorzüglich zu nennen, indem Hiller mit rühmlichem Beſtreben es ſo viel als möglich zu heben trachtet. Er macht mehrere Proben hinter einander, giebt den Schauſpielerinnen ſelbſt Unterricht und hält unter den Muſikern ſtrenge Ordnung. Von den Mitgliedern des Orcheſters zeichnen ſich vorzüglich Thieme als Violiniſt, Lindenberg als Fagottiſt und Grün als Flötiſt vor allen übrigen aus." Aus der Zeitſchrift „Ruthenia. St. Petersburg und Mitau 1807. III. S. 327.

ſein gründliches Wiſſen nach ſeinen erſten Leiſtungen im Theater ſogleich allgemein anerkannt. Durch ſeine Vorleſungen, die er über den Generalbaß, über Muſik überhaupt hielt, wurden Künſtler und Muſikkenner durchaus befriedigt. Die muſikaliſchen Unterhaltungen dagegen, die wöchentlich im altſtädtiſchen Gemeindegarten von ihm geleitet wurden, waren mehr für das Gros der Dilettanten beſtimmt. Hier fand ein gar zu ungebundener Ton ſtatt (in den Nebenſtuben des Muſik-Saales wurde geraucht und Karten geſpielt) als daß die Kunſt hier hätte wahre Nahrung finden ſollen. Hiller im Theater die Pünktlichkeit und Gewiſſenhaftigkeit ſelbſt, hier ordnete er, probirte, lehrte alte und junge Künſtler mit unnachſichtigem Ernſt, mahnte und ſchalt, fand außerhalb deſſelben Geſchmack an der Bendaſchen Lebensweiſe. Zuletzt an Liqueur nur zu ſehr gewöhnt, hatte er bei ſeinem unſichern Gange das Unglück, ſich auf der Straße den Fuß zu brechen, er gelobte nicht mehr zu trinken und hielt ſtrenge Wort, wodurch er jetzt aber ſeinem Körper nicht wohl that. — Obgleich ſeine Kompoſitionen gerühmt wurden, ſo konnte doch keines ſeiner Singſpiele einen Beifall erringen, wie die von Stegmann und Benda; 1804 wurde „das Schmuckkäſtchen. Operette in 1 Akt", 1809 „die drei Sultaninnen" nach Bornſchein, Operette in 1 Akt" gegeben *). Er ſetzte die Muſikſtücke zu Carniers Tragödie „Herkus Monte" und die Kantate zu Schillers Todtenfeſt. Hiller ſtarb im Winter 1812 und weckte durch ſein Dahinſcheiden die tiefſte Trauer bei allen Muſikfreunden, vornämlich bei den Künſtlern. Es war an ſeinem Begräbnißtage eine außerordentliche Kälte, dennoch ließen ſich diejenigen, die unter ihm und durch ihn mit Ehren gewirkt hatten, ſich nicht die Pflicht der Liebe kürzen und hielten ihm in der tragheimſchen Kirche und auf dem tragheimſchen Kirchhof eine grandioſe Todtenfeier. An ſeinem Grabe erſcholl die Cantate, die der Verblichene für Schiller componirt hatte.

*) Außerdem komponirte er eine dritte Operette „Adelſtan und Röschen" 1796, „das Nixenreich", 1802, Zwiſchenſpiel zum „Donauweibchen „Groß iſt der Herr", Hymne 1810, „Hymne an die Tonkunſt", Quartett für verſchiedene Inſtrumente, Sonate für das Piano.

Die Direction konnte bis zu Preußens Unglücksjahr ein Perſonal von 80 Perſonen, 40 Schauſpielern und Sängern, 30 Orcheſter-Mitgliedern anſtändig unterhalten. Wenn wir die Reihe der Schauſpieler betrachten, ſo fällt es auf, daß, während die Künſtler dieſer Art bis dahin faſt Eine Familie bildeten, indem der Schauſpieler eine Schauſpielerin heirathete, von Schauſpielern abſtammte und Schauſpieler zu Kindern hatte, unter Steinbergs Direction viele der vornehmſten nicht durch Beſtimmung der Eltern, ſondern aus eigner Wahl die Bühne betreten hatten, aber das langjährige Wirken neben einander verband ſie zu einer Familie, zu einem innigen Hausſtande. Ed. Devrient bemerkt *), es habe Schröder den größten Werth auf das Zuſammenſpiel mit ſeinen Familiengliedern gelegt; „Und gewiß wird die vollkommenſte Uebereinſtimmung der Darſtellung nur unter Perſonen zu finden ſeyn, die ſich ganz in einander eingelebt haben, bei denen eine gewiſſe Uebereinſtimmung der Gebärden, ja des Tonfalls in der Sprache habituell geworden iſt, die ohne Anſtrengung ſich durch Blick und Miene, durch die leiſeſten Winke verſtehen, ja ſich gegenſeitig zu errathen und in Gedanken und Empfindungen zu begegnen gewohnt ſind.“ Dies bewährte ſich in den damals in Königsberg gegebenen Vorſtellungen. Es fällt uns ferner auf, daß, wenn früher einzelne Schauſpieler wiſſenſchaftliche Bildung beſaßen, ſich in dichteriſchen Arbeiten verſuchten, jetzt das Theater beinahe von Leuten zuſammengeſetzt war, die eines nicht gewöhnlichen Maaßes von Kenntniſſen ſich rühmen konnten und an Poeſie und Gelehrſamkeit ein inniges Intereſſe nahmen **), die nicht das Italieniſche lernten, weil dies die Sänger brauchten, ſondern die das Spaniſche, das Lateiniſche und Griechiſche eifrigſt trieben. Sie gaben Sprachunterricht und hielten wiſſenſchaftliche Vorträge. Zwei von ihnen wurden Doctoren. Aber die Lorbern, die ſie ſich auf dem theatraliſchen Felde brachen, waren mehr als

*) Schauſpielkunſt III. S. 164.

**) Bücher, die oft nichts Theatraliſches enthalten, mit den beigeſchriebenen Namen der Schauſpieler kommen noch oft in den antiquariſchen Handlungen vor. Auf die von Ferd. v. Schrötter und Max von Schenkendorf 1807 herausgegebene Zeitſchrift „Veſta“ hatten neben Jeſter, Pörſchke, Scheſſner, Roſenheyn, die Schauſpieler Bültner, Carnier, Fleiſcher, Sehring, Ströbel und Weiß ſubſcribirt.

Alles ihr Stolz. Die Leiſtungen auf der Bühne waren ſo vorzüglich, daß ſie Iffland's Aufmerkſamkeit erregten, denn als Schröder den Verluſt von zwei abgehenden Künſtlern bedauert, ſchreibt er 1810: „Nach Iffland's Angabe habe ich Heil aus Königsberg zu erwarten" *).

Anton Schwartz (Schwarz) gehörte zu der nicht kleinen Zahl von Ausländern, denen es wohlthat, ganz Königsberger zu ſeyn. Mit blutendem Herzen riß er ſich von dem Orte los, den er nothgedrungen verließ, er war ein durchaus ernſter Mann, der nur wenig ſprach, am wenigſten über ſich und nur, wenn er auf der Bühne ſeine Perſönlichkeit vergaß, zeigte er im Feuer künſtleriſcher Begeiſterung, wer er war, ſowohl denen, die neben ihm wirkten und mehr ſeinen Beifall zu erzielen trachteten, als den des Publikums, als denen, die durch ſein Spiel vorzugsweiſe ins Theater gezogen, unſchlüſſig waren, ob ſie ihn mehr als Schauſpieler oder Dirigent, mehr als Sänger oder Declamator, mehr in tragiſchen oder komiſchen Rollen bewundern ſollten. Sein eigentlicher Name war Peregrinus Dur und als ſolcher wurde er vom Oberforſtmeiſter Jeſter in die Loge aufgenommen, der ungeachtet der erhobenen Einwendungen der Ordensgenoſſen, ehrenwerthe Künſtler gern dem Bunde zuführte. Schwartz ſoll der Sohn eines Grafen geweſen und zu Nikolsburg in Mähren 1766 geboren ſeyn. Nach einer Erzählung reiſte er, ehe er die Bühne betrat, als Flötiſt umher und in Königsberg ließ er ſich noch 1797 in einem Conzert auf der Flöte hören, indem er eine Compoſition von Hofmeiſter vortrug. Im J. 1788 betrat er zuerſt die Bühne in München **) und 1791 ſpielte er in Hamburg den Anton in den „Jägern" ***), dem Schauſpiele, in welchem er nachmals als der Oberförſter Unübertreffliches zeigte. Die Schröderſche Schule ſcheint den Umfang ſeiner Talente frühe zur Geltung gebracht zu haben, denn als er 1792 als Mitglied der Schuchiſchen Bühne auf den Danziger Komödienzetteln genannt wird, bewährt er ſich neben vorzüglichen Künſtlern ſchon in den

*) Meyer-Schröder II. II. S. 275.
**) Iffland Almanach fürs Theater. 1811. S. 263.
***) Meyer-Schröder II. I. S. 96.

mannichfachſten Rollen als Graf Klingsberg im „Ring", Ritter Adelungen in „Klara von Hoheneichen" von Spieß, Baſt in Dittesdorff's „Liebe im Narrenhauſe." Da er ſich 1797 mit der Sängerin A. Wolſchowski vermählt, erhebt ſich durch das reich begabte Künſtlerpaar die heroiſche Oper zur Bedeutſamkeit. Er übernimmt in Paeſiellos „Axur" die Titelrolle und ſingt in den Mozartſchen Opern den Don Juan und Saraſtro. Erſt ſeit dieſer Zeit aber entwickelt ſich aus unabläßig fortgeſetzten Studien des Künſtlers Größe, der die verſchiedenſten Aufgaben mit ſtaunenswerther Sicherheit löſte und ebenſo wie die eigene Rolle die Geſammtvorſtellung als ein Ganzes zu geſtalten, die Kraft beſaß. Sein Organ war nicht wohlklingend, wie das von Ekhof geſchildert wird, aber wie dieſer hatte er es in ſeiner Gewalt, ſchon nach den erſten Worten unwiderſtehlich hinzureißen. Ekhof wußte in die Alexandriner-Rhetorik Seele zu zaubern und auch Schwartz zeigte oft, daß er den undankbaren Stoff durch belebende Wahrheit des Ausdrucks zu vergeiſtigen vermogte. In der Weißenthurn „Beſtürmung von Smolensk" rührte er durch ſein erſtes Auftreten dermaaßen, daß es Zuſchauer gab, die um nicht einer unangenehmen Erſchütterung ſich hinzugeben, durch ein erquältes Lachen dem Sinnentruge begegnen wollten und es doch nicht konnten *). Er verſchmähte es, durch außerordentliche Mittel Effekte hervorzubringen, vielmehr waren es die einfachſten, durch die er wirkte, durch das Eindringende eines klaren Verſtändniſſes, durch das Beſtimmte der Charakterzeichnung und durch das ſtets glückliche Eingreifen in das Spiel der Mitbeſchäftigten. Im Feuer der Rede war nichts von der Kunſt zu merken, wohl berechnete Pauſen anzubringen, durch ein Zurückhalten des Hörers Erwartung zu ſpannen. Es war allein ein Rythmus, der der Sprache — ſie galt ihm als das Vorwiegende der Schauſpielkunſt — eine wohlthuende Gebundenheit gab, obwohl ſie durchaus frei ſich zu ergehn ſchien. Ein einnehmendes Aeußeres, wenn auch markirt ſich mehr zum Ernſt als Scherz neigend, eine mittlere Geſtalt von edlem Wuchs, eine Beweglichkeit, die nie Gemeſſenheit ganz verläugnete, wurde durch ein Coſtüm gehoben, welches von übertriebener Pracht und antiquariſcher Studirtheit fern Schicklichkeit,

*) Man erinnere ſich hiebei, was Engel in ſeiner Mimik I. S. 51. ſagt.

Uebereinſtimmung und Kleidſamkeit verband. Er gab die Hauptrollen in Trauerſpielen von Shakſpear, Leſſing, Goethe und Schiller den Lear, Macbeth, Hamlet, Odoardo, Nathan, Tellheim, Carlos in „Clavigo", Karl Moor, Verrina, Leiceſter, Wallenſtein, Tell, eben ſo Theſeus (auch Teramen), Regulus, Eſſex und Zaar Peter.

Der Recenſent B., der 1808 für eine Zeitſchrift in Königsberg höchlich beachtungswerthe Theaterberichte ſchrieb*), ſagt bei

*) Weder damals, da er ſchrieb, als jetzt iſt es möglich, ſeinen Namen zu ermitteln. Vergeblich forderte ihn Carnier auf, aus der Anonymität hervorzutreten, da man ihn für den Verf. der Beurtheilungen hielte, „welche nach dem Urtheil kompetenter Richter einen ſeltenen Grad von Beleſenheit und dramaturgiſcher Einſicht" zeugten. Mad. Bethmann während ihres Gaſtſpiels wurde durch manche Bemerkung des Unbekannten unangenehm berührt, da bedeutete er ſie daß er keine ihr neue Anſicht aufgeſtellt, ſondern ihr dieſelbe ſchon in Berlin entwickelt habe, und daß ſie am erſten im Stande ſey, den Schleier aufzudecken. Er hatte neben der Bethmann einen Fleck und Iffland geſehn und nicht allein die Schauſpieler in Berlin waren ihm bekannt, ſondern auch die Seiler, Witthöft, Starke, nicht weniger Großmann, Brockmann, Schröder. Auch in Paris hatte er die Theater beſucht und von den Leiſtungen der erſten Größen eine friſche Erinnerung ſich bewahrt. Obgleich er alſo nicht ohne Anſprüche Steinbergs Theater beſuchte, ſo fand er, wenn er mehr gerecht als mild den fremden Maaßſtab an die Vorſtellungen anlegte, ſich gedrungen, die Bewunderung, die er der ausländiſchen Kunſt gezollt, auch der einheimiſchen in einzelnen Erſcheinungen zu widmen, ja in dieſer oder jener Szene Schwartz über die gefeiertſten Künſtler zu ſetzen. Was er über das Spiel ſagt, iſt nicht weniger anerkennungswerth als was er im Allgemeinen über die dramatiſche Kunſt und über die dramatiſchen Dichter zur Betrachtung hinſtellt. Er iſt nicht allein vertraut mit den deutſchen dramaturgiſchen Schriften — immer und immer beruft er ſich auf Leſſings Dramaturgie — ſondern auch mit der franzöſiſchen und engliſchen. Das Feld der dramatiſchen Dichtkunſt in älterer und neuerer Zeit iſt ihm gleich zugänglich und literär-hiſtoriſche Einzelheiten führt er häufig an, ohne damit prunken zu wollen. Mit gleicher Einſicht urtheilt er über das recitirende Schauſpiel und die Oper. Auf die Gefahr, daß er als ein Laudator temporis acti werde geladelt werden, räth er der Direction, damit ſie nicht von der Fülle des fruchtbarſten Luſtſpieldichters erdrückt werde, auf einige gute Stücke von Gotter, Bock, Brandes, Brömel, Engel, Sprickmann, Schröder u. ſ. w. Rückſicht zu nehmen. Bei Gelegenheit eines dramatiſirten Romans von Lafontaine verläugnet er nicht, daß dieſer (viele dachten damals ſo) zu ſeinen Lieblingsſchriftſtellern gehöre, aber dem Götzen des Tages, Kotzebue, kann er wenig Geſchmack abgewinnen. Von den Kreuzfahrern ſpricht er die Vermuthung aus „erſt wurden die Decorationen gemalt, zu dieſen Decorationen ein Stück geſchrieben" und Kotzebue theilte nach-

Beurtheilung der „Phädra", als Schwartz 1809 neben der Mad. Bethmann ſpielte „Racine nannte ſein Stück: Phädra und Hippolyt, nach der heutigen Vorſtellung mögte ich es: Phädra und Teramen nennen. Wenn man hie und da etwas weniges von Annäherung eines bürgerlichen Trauerſpiels gewahrte, ſo vertilgte dieſe kleine Unannehmlichkeit auf der anderen Seite wieder dieſe Wärme, dieſe Herzlichkeit, dieſer innige, Seelen ergreifende Vortrag. Die Erzählung im fünften Aufzuge, dieſer Probſtein der franzöſiſchen Declamation war meiſterhaft. Zwei Wege ſind es, auf welchen die Darſteller ſich zu verirren pflegen, entweder ſie handeln, ſtatt zu erzählen, ſie leben die Begebenheiten noch einmal (auf dieſem befand ſich Lafond, welcher in Paris das Entzücken der Zuſchauer in dieſer Rolle war, er malte alle die verſchiedenen Stellen dieſer Erzählung, daß mir angſt und bange ward, ſo göttlich die Pariſer ſein Spiel auch fanden) oder ſie verſehen es darin, eine Erzählung, wie die Nachricht eines gleichgültigen Ereigniſſes herzuſagen. Der Erzähler muß ſeinen Vortrag ergriffen haben, aber nicht von ihm ergriffen ſeyn, er muß die Theilnahme der Hörenden erwecken, aber nicht ihn gewaltſam dazu reißen. Wie leicht, wie angenehm iſt es, einem Künſtler nachzuforſchen, dem das Gute nicht bloß gelingt, ſondern der es macht! ich wiederhole eine Stelle Leſſings, da ſie, wie auf dieſen Künſtler erfunden, paßt" *).

Wenn B. an Schwartzen's Tellheim auch tadelte, daß er in Bezug auf Minna's verwundernde Frage: „iſt das der kalte Tellheim?" im Betragen während der erſten und der letzten Akte einen zu grellen Contraſt gezeigt habe, ſo kann er doch nicht das Geſtändniß unterdrücken: „Böck war der erſte und letzte Tellheim, den ich dieſe Rolle vollendet geben ſah, ſeit ihm habe ich wohl bei Einzelnen einzelne Züge geſehn, nie aber den ganzen

mals mit, daß Iffland bei ihm das Stück beſtellt habe, um prächtige Decorationen zur Schau zu ſtellen. Die romantiſche Schule ſteht ihm fern und er erklärt Collins „Regulus", den man in Berlin ein Schulexercitium genannt, für vorzüglicher als „Jon" und „Atarcos". B's Recenſionen ſind es werth, daß man die Namen der Schauſpieler, die er anzugeben vermeidet, (er ſtand mit keinem der hieſigen in irgend einer Beziehung) aus dem Komödienzetteln ergänze.

*) Weygoldt's Morgenzeitung. Königsberg 1809. S. 153. In dieſem Jahrgange ſind auch die andern anzuführenden Urtheile enthalten.

Tellheim, wie er Leſſings Phantaſie entſprang. Wenn ich nun ehrlich und offenherzig geſtehe, daß nächſt ihm der hieſige Tellheim ſich am meiſten der Vollendung nährte, ſo ſag' ich die Wahrheit."

Schwartzen's Leiceſter findet B. über allen Vergleich erhaben und der Bethmann glänzende Darſtellung der Maria konnte ſein Verdienſt nicht verdunkeln. Er habe, ſagt er, „die Rolle noch nie, ſelbſt einen der erſten Künſtler Deutſchlands, ſo entſprechend geben ſehen, als von dem hieſigen Darſteller. Dieſes Schwanken und nicht ſchwanken wollen, dieſe eigne Meinung von einig ſeyn mit ſich ſelbſt und doch dabei dieſes laut ſprechende mit ſich uneinig ſeyn ward mir noch nie ſo wahr und beſonnen gegeben. Es iſt eine ſo ſeltene als lobenswerthe Eigenſchaft dieſes Künſtlers, nie zuviel thun zu wollen und dennoch nie zu wenig zu thun. Ohne, wie es oft geſchieht, ſeine Kraft auf den entſcheidenden Moment zu ſparen, wußte er ſie ſo zu vertheilen, daß der Monolog nach Mariens Abgang von der mächtigſten Wirkung war und verdiente die uneingeſchränkteſte Anerkennung ſeines Verdienſtes."

Wenn an Goethe's Karlos von B. „ſein reiner, gebildeter Vortrag, ſein Beleben der Worte des Dichters" gerühmt wird, ſo ſeine Darſtellung des Oberförſters Warberger „als ein vollendetes Bild", die ihn in der Rolle über Fleck und Brockmann erhebt. „Fehlen dem Darſteller auch des verſtorbenen Fleck feuriges Auge, ſeine tiefe, in die Seele dringende Kraft des Tones, ſo ließ er ſich doch nie ſelbſt gehen, wie ich dieſes bei Fleck einige Male zu bemerken Urſache hatte. Eignet auch Brockmann's größere Mannichfaltigkeit in den Bewegungen mehr zur Darſtellung der Rolle, ſo vervielfältigte er dieſe Bewegungen nicht ſo oft bis ins Malende, wie jener, ſo ſtrebte er nicht danach, Alles, auch das Geringfügigſte zu verſinnlichen." Mag B. in ſeinen Schilderungen, ohne es zu wollen, geſchmeichelt haben, ſo urtheilte man doch in Königsberg überall und in verſchiedenen Perioden gleich günſtig über ihn *), ſo lautet doch der Bericht über ſeine Leiſtungen in Hamburg ſo ehrenvoll, daß es auffällt, wie er

*) „Wer ſäh' ihn und bewundert nicht" heißt es in einem Gedichte, das ihm in der Morgen-Zeitung nach der Darſtellung des Grafen von Savern, 27. Nov. 1808, gewidmet wurde.

in Büchern über Schauſpielkunſt übergangen werden konnte *). Zu Kotzebue's Zeit erklärte man, den „Nathan" nicht ſehn zu wollen, weil man Schwartz in der Rolle bewundert hatte. In Ausprägung des Edlen bewährte er ſich vornämlich als Meiſter, weshalb er den Franz Moor, den er Anfangs ſpielte, mit dem Karl Moor vertauſchte. Vortretende Charaktere von kerniger Biederkeit gab er mit einer urſprünglichen Friſche, wie den Warberger, ſo den Paul Werner, den Juden Schewa, den Kaufmann Herb im „Amerikaner", Hauptmann Klinker im „Epigramm", Ruf d. ä. in der „Schachmaſchine", nicht weniger trefflich den Müßling im Picard-Herklotsſchen Luſtſpiel „wie er immer vorwärts will und nicht vom Flecke kommt", gern wurde er geſehn, wo es auf Entfaltung eines feinen Anſtands ankam, als Abbé de l'Epee von Kotzebue als Baron in der „Beichte", als Hofrath im Singſpiel „das Geheimniß." Als Baßſänger, obgleich ſeine Stimmmittel nicht bedeutend wären, zeigte er ſich als Fürſt Blaubart, Azur, Ubaldo in der „Camilla", Figaro in Paeſiello's Oper, auch trefflich als Faßbinder, als Lur im „Dorfbarbier", als Grimm in „je toller je beſſer", als Brandel in Pär's „luſtigem Schuſter". Durch ſeine Entfernung von Königsberg verlor er manche Rolle, mit deren neuer Beſetzung dem Publikum nicht immer gedient ſeyn konnte. So trat er den Don Juan an Deichmann, Buffopartien, in denen ſeine Mäßigung nicht wohl angebracht ſeyn mogte, an Moſevius, den Baron in der „Beichte" an Kühne ab. Da Schwartz in ein höheres Alter gerückt war, ſo übernahm er den Alba, König Philipp, um nicht jüngern Talenten im Wege zu ſtehn. Wenn ſeine Leiſtungen vorzugsweiſe das Verdienſt hatten, in ſich abgeſchloſſen zu ſeyn, ſo war doch ſeine Anſicht von der Kunſt keine für weitere Ausbildung abgeſchloſſene, wie man dies ſonſt bei ältern Schauſpielern wahrnimmt. So fand er ſich in die ſpaniſche Form der Tragödien eines Müllner und Grillparzer und ſprach eben ſo effectvoll die trochäiſchen, wie die jambiſchen Verſe. Man weiß es gemeinhin denen nicht Dank, die in ihrer Perſon das Ideal eines Schauſpielers anſchaulich machen wollen und möglichſt alle Rollen ſpielen zu können vermeinen, weil bei dem Streben nach Mannichfaltigkeit

*) wie bei E. Devrient und im Allgemeinen Theater-Lexicon.

zu leicht das Spiel zur Fratze wird. Schwartz hat ſich dadurch keinen Vorwurf zugezogen. Er erſtrebte aber noch mehr, indem er in ſich den lebendigen Beruf fühlte, zugleich Schauſpieler, Regiſſeur und Director zu ſeyn. Nicht gebrach es ihm dazu an Geſchick, Wiſſen und auch nicht an Zeit, indem er gewöhnlich nur im Schauſpielhauſe ſich unter ſeinen Collegen ſehen ließ und nicht mit ihnen Geſellſchaften, Vergnügungsörter und Gaſthäuſer beſuchte. So groß die Anerkennung war, die er in Königsberg fand, ſo reichte ſie doch nicht ſo weit, daß man ihm nach dem Erbau des neuen Schauſpielhauſes die Direction anvertrauen wollte, ohne ihm Bedingungen zu ſtellen, die ihm nicht viel mehr als den Namen eines Directors ließen. So kam es, daß dem goldenen Zeitalter des Königsberger Theaters unmittelbar das eiſerne folgte. Jenes hatte Schwartz herbeigeführt, dieſes würde er, wenn nicht Kabale ihm entgegengewirkt, abgewendet haben. Er ſpielte keine Intriguanten-Rolle und ſo erfreuten ſich ſeine wiederholten Verſuche, die Kunſt zu retten, nicht der rechten Unterſtützung und Mißmuth, ſeine uneigennützigen Abſichten verkannt zu ſehn, verhüllte endlich die Sonne ſeines Künſtlerabends.

Schwartzen zog es viermal nach Hamburg zurück und daſelbſt, wo er zuerſt mit Erfolg aufgetreten, beſchloß er ſeine künſtleriſche Laufbahn. Schon nach einem Jahre kam er, 1800, nach Königsberg wieder, wahrſcheinlich, da er die Kunde vernommen, daß zwei Bühnen in Preußen errichtet werden ſollten. „Herr Schwartz mit ſeiner Frau, heißt es in der Anzeige *), ſind zum wahren Vortheil der hieſigen Bühne zurückgekehrt, nie hatten wir ſchönere Ausſichten für unſere Bühne.“ Durch die Errichtung der zwei ſtehenden Theater war aber das Schuchiſche Privilegium nicht außer Kraft getreten. Steinberg nennt ſich ſeit dem 30. Mai 1802 Schauſpieldirector in Königsberg. Schwartz begiebt ſich nach einer Benefiz-Vorſtellung für ſich und ſeine Gattin nach Breslau, aber auch hier ſoll er nur als Schauſpieler wirken und der Regiſſeur Scholz fühlt ſich veranlaßt 1803 das Gerücht als unbegründet zurückzuweiſen: „Herrn Schwartz ſey für ein Jahr die Aſſiſtenz bei der Regie übertragen.“ Nach einem Mo-

*) Jahrbücher der pr. Monarchie. Berlin 1801. III. 53. Vgl. Meyer-Schröder II. II. 106.

nat iſt Schwartz wieder in Königsberg und glänzt als Wallenſtein, da zuerſt „die Piccolomini" und „Wallenſteins Tod" in Szene gehn. Er ſpielte drei Jahre hindurch und, nachdem er kurz vorher den Lear und den Nathan gegeben, trennt er ſich von Königsberg und zugleich von ſeiner Gattin. Auf dem Nationaltheater in Berlin tritt er 1806 wie 1810 als Gaſt auf, er giebt mit Beifall den Wallenſtein und zum Theil ſolche Rollen, in denen Iffland Triumphe feierte. Er erhält darauf eine Anſtellung in Breslau*) und ſpäter in Stuttgart, wo er die Regie übernimmt. Unterdeſſen war in Königsberg das große Schauſpielhaus erbaut. Daſſelbe, das Allen durch ſeine Maſſenhaftigkeit imponirte und von ihnen als ein achtes Wunder geprieſen wurde, fand an Schwartz einen ſtrengen, und wie es die Folge lehrte, gerechten Richter, wenn er bemerkte, daß es in Größe allzuviel, in Zweckmäßigkeit allzuwenig biete. Am 8. Mai 1808 tritt er in Königsberg als K. Würtembergſcher Hofſchauſpieler in den „Jägern" auf, darauf in Stücken von Shakſpear, Leſſing, Goethe, Collin, Kratter. „Er gab, heißt es in einer Zeitung**), den Oberförſter und wurde wie ein alter Freund empfangen und ſchaffte uns durch die herzliche Darſtellung dieſer Rolle herzliches Vergnügen. Als Peter im „Mädchen von Marienburg" zeigte er, daß er an Kraft und Lebendigkeit gewonnen hatte. Den Lear hatte er noch niemals in Königsberg gegeben" u. ſ. w. Schwartz wünſchte das Amt des Regiſſeurs am Würtembergſchen Hoftheater aufzugeben und Stuttgart mit Königsberg zu vertauſchen. Doch er ſtellt die freilich ungeheuer erſcheinende Bedingung, im kleinen Hauſe ſpielen zu dürfen. — Was ihm nicht freiwillig geſtattet wird, muß ihm im Drange der Umſtände gewährt werden. Das neue Gebäude, vor zwei Monaten nur eingeweiht, brennt am 1. Juli nieder. Nach 16 Tagen be-

*) Wenn der Name Schwarz auch kein ungewöhnlicher iſt, ſo iſt doch ungeachtet mancher befremdenden Angabe Folgendes im Verzeichniß der Mitglieder des Theaters in Breslau, auf ihn zu beziehn: „C. W. J. Schwarz geb. 1768, debütirte 1789, ſpielt im Schauſpiel den Oberförſter in den Jägern, Abbé de l'Epée, Tell, Wallenſtein." Ifflands Almanach für Theater. 1807, S. 306. Als 1808 in Breslau zuerſt „die Braut von Meſſina" gegeben wurde, war ein Schwarz einer der Chorführer.

**) Sonntagsblatt. Stettin 1808.

ginnen die Vorſtellungen in ehemaliger Weiſe und der Name Schwartz ſteht in der Reihe oder an der Spitze der angeſtellten Schauſpieler *). Er iſt des Directors Steinberg Haus- und Tiſchgenoſſe und nur im Spiel, wie es oft der Fall war, thut er zärtlich gegen Mad. Schwarz. Bald iſt er Mitdirector und ſeit dem 1. Nov. ſind die Komödienzettel allein mit ſeinem Namen unterzeichnet. Ein Theater von demſelben Umfang, in denſelben Verhältniſſen als das abgebrannte, ſtieg aus der Aſche empor. Am 9. Dez. 1809 wurde es eröffnet. Schwartz konnte ſich mit den Uebelſtänden deſſelben nicht verſöhnen. Der Baurath Müller, der in dem Panoram-Theater ſich einen koloſſalen Kuckkaſten angelegt hatte, und der Stadtrath Prin', der als Actionär den Leuten gern durch die Zeitung darthat, daß er ein Wort mit darein zu ſprechen habe, erklärten ſich entſchieden gegen ihn. Nothwendigkeit zwang ihn ſo, Königsberg zu verlaſſen, das er als ſeine „zweite Vaterſtadt" betrachtete, in der er für die Kunſt und für das Publikum in der Freude des Berufes kein Opfer ſcheuend „lebte und wirkte", wie keiner vor und nach ihm, von einem Unternehmen zu ſcheiden, das er „mit Liebe für die Kunſt begann, mit Eifer und Thätigkeit führte und mit inniger Betrübniß" aufgab. Er hatte die Genugthuung, daß man bald ſchmerzlich erkannte, wie es beſſere Einſicht geweſen, was man damals für ſchnöden Eigenſinn gehalten. Die wahren Theaterfreunde blieben die ſeinigen und theilten die Empfindungen ſeiner Collegen, die in der Form von Stammbuchsverſen ein öffentliches Anerkenntniß ſeines Verdienſtes und ihrer Hochachtung der Oeffentlichkeit zu

*) In der Rede, die Schwartz bei Eröffnung der Vorſtellungen nach dem Brande des neuen Schauſpielhauſes ſprach, ſagt er: der Künſtler flüchtet aus den Trümmern „in ſein altes Aſyl und hofft, Ihr werdet nachſichtsvoll annehmen, was er Euch in dieſem kleinen anſpruchsloſen Tempel bieten kann. Zum zweiten Male nach demſelben Unglück, ruft mich das Vertrauen an die Spitze meiner Brüder. Hier war es ja, wo ich die Roſenzeit meiner Künſtlerlaufbahn lebte; hier iſt es, wo ich Freunde, wo ich Brüder fand — hier zu leben unter Freunden, bin ich gern zurückgekehrt — hier wünſch' ich zu enden in Ihrem Dienſt — ein langes Leben wünſch' ich mir, damit ein jeder Tag es Ihnen möge bewähren, wie theuer, wie ſtärkend mir Ihr Zutrauen iſt." Morgen-Zeitung 1808. S. 234. In Schwartz's Eröffnung „An das Publikum 18. Juni 1809" heißt es: „Seit 18 Jahren hier, glaube ich nicht mich als einen Fremden betrachten zu müſſen, ich habe mein zweites Vaterland hier gefunden."

übergeben ſich veranlaßt fühlten *). Schwartz ging nach Hamburg, wo er unter Schröder's Leitung, und wie früherhin in Königsberg, mit dem Ehepaar Kühne zuſammenſpielte. Die Segnungen, die er über den ihm treu ergebenen Künſtlerverein in Königsberg verbreitet hatte, verwandelten ſich in Flüche. Ungeachtet tüchtiger Kräfte, die er noch zählte, kann dem gänzlichen

*) Die, deren Namen hier verzeichnet ſtehen,
Sie wünſchen Dir zum Werdetage Glück.
Sie wünſchen dieſen Tag noch oft zurück,
Mög' er noch lange Dich an ihrer Spitze ſehen!

Dieſe Zeilen ſtehen vornean in einem Büchelchen, das 1810 erſchien und das durch die Quer-Octav-Form, ſo wie durch den Titel: „Denkmal der Liebe und Achtung" ſich als Stammbuch zu erkennen giebt. „Die Eingangsverſe und das Datum „21. April" – Schwartzens Geburtstag — lehren, für wen das Denkmal beſtimmt war, deſſen Name in der ſonſt vollſtändigen Reihe der Bühnenmitglieder vermißt wird. Nicht er iſt unter „A. Schwarz" bei den Verſen zu denken:

— — Es reift das Gute, das Große nur langſam,
Aber es reift gewiß zur herrlich erquickenden Ernte

ſondern Mad. Schwarz. In alphabetiſcher Folge iſt Seite für Seite mit einem Namen und mit einem meiſt glücklich gewählten Motto gezeichnet in Bezug auf Schwartzens rühmlich geführte Leitung und den Undank, den er ſtatt des Lohns erworben; überall verräth ſich die Abſicht, ihm Troſt und Muth einzuſprechen und innige Freundſchaftstreue zu verſichern. Gewöhnlich iſt es Schiller, von dem die Worte geborgt ſind. So lieſt man:

Ein großes Beiſpiel wirkt Nacheiferung.

Es liebt die Welt, das Stralende zu ſchwärzen.

Alles opfert' ich hin.
Eitel war der Erfolg, Haß und Verfolgung der Lohn.

Es iſt mein Loos in Deine Hand gegeben.

Von J. G. Jacobi ſind dagegen die Reime:

Wir fanden ihn, den hohen Geiſt,
Der ſchafft und ordnet, blühen heißt.

Der alte Ströbel ſagte bedenklichen Sinnes mit Goethe:

Mein Freund die goldne Zeit iſt — ach! vorbei.

Und Fleiſcher der Helleniſt konnte nicht umhin, unter lauter deutſche Sprüche καλὸς κ'αγαθὸς zu ſetzen.

Verfall und dem Aufhören der Liebe für das Theater nicht vorgebeugt werden. Keine Direktion vermag ſich zu erhalten. Da erſcheint im Aug. 1813 wieder Schwartz in Königsberg und erwirbt ſich als Philipp im „Don Karlos“ als Nathan neue und alte Lorbeern. Der Komödienzettel zeigt bald den Gaſt wieder als Mitglied des Theaters und man erwartet, ihn nächſtens auch als Direktor wirken zu ſehn. Aber wie groß auch die Noth iſt, diejenigen, die gewöhnlich von gutem Geſchmack ſprechen, weil ſie keinen haben, gehen nicht in Schwartzen's Wünſche ein, um nicht dem neuen Schauſpielhauſe eine Ehrenkränkung anzuthun. Gedemüthigt muß er wieder abtreten, um wieder „eine Zierde des Hamburgiſchen Theaters“ zu werden. Man berichtete dort von ihm: „Ausgezeichnet ſteht Schwartz in älteren Rollen auf einer hohen Stufe der tragiſchen Kunſt; ſtets beſonnen in Rede und Handlung faßt er ſeinen Dichter immer im innerſten Gemüth auf und gewährt nicht allein durch ſeine eigne Leiſtungen erfreulichen Genuß, er wirkt auch auf das Spiel der Anderen, welche ſeine Ruhe — die höchſt nothwendige Eigenſchaft des Künſtlers — an ihn feſſelt. Ueberaus trefflich iſt ſein Moſes, Don Valeros, Borotin.“

Nach Schröder's Tode ward F. L. Schmidt Haupt des Hamburgiſchen Theaters, der 1817 Schwartzen's Talent anerkennend ihm einen Antheil an der Direction übergab und ein Drittel des Reingewinnſtes beſtimmte. Im J. 1828 zog ſich Schwartz von der Bühne zurück und, mit der Welt zerfallen, beſchloß er in Kummer und unzugänglicher Zurückgezogenheit ſein Leben. Sein Sohn, dem er in Königsberg einen Hofmeiſter gehalten, widmete ſich nachmals wohl wider ſeinen Wunſch dem Theater und ſpielte auch hieſelbſt 1822, (er gab den Don Juan und ſeine Frau den kleinen Matroſen; Rollen, in denen ſein Vater und ſeine Mutter ſich ausgezeichnet), erhob ſich aber nicht über die Mittelmäßigkeit.

Kühne, deſſen eigentlicher Name Joh. Reinhold v. Lenz iſt, nimmt die zweite Stelle der Künſtler Königsbergs in Anſpruch *). Er war in Riga 1778 geboren, der Enkel eines Ge-

*) Sein Leben von Heinr. Meyer in Wolff's Almanach 1846. S. 139.

neral-Superintendenten und der Neffe des Dichters Lenz. Er kam als Knabe nach Königsberg und beſuchte hier das altſtädtiſche Gymnaſium. Als er nach ſeinem Geburtsort zurückkehrte, ward er Militär. Bald rief ihn aber die Liebe zur dramatiſchen Kunſt auf die Bühne und ſein edler Anſtand, ſein chevalereskes Weſen eignete ihn vorzüglich für die Rolle, in der er 23 Jahr alt zuerſt in Petersburg auftrat, für den Ferdinand in „Kabale und Liebe.“ Und bis zum Abgang von der Bühne glänzte er beſonders, wenn er „ſein feines, in den höhern Geſellſchaftskreiſen gebildetes Benehmen, ſeine körperliche Gewandtheit und eine heroiſch ſchöne Geſtalt“ zeigen konnte. Er wird als ein junger feuriger Mann geſchildert, als er in Königsberg wirkte, dem er als Bühnen-Mitglied zwiſchen 1804—1811 angehört. Er tritt zuerſt als Stepanof in „Benjowski“ auf, gefällt, wird angeſtellt und nach der Verabſchiedung eines gewiſſen Rouſſeau, nach der Abreiſe Schwartzen's 1806, werden die Hauptrollen in Luſt- und Schauſpielen, beſonders in Tragödien, von ihm gegeben und er ſteigt zum Liebling der Theaterfreunde empor. Er vermählt ſich mit Dem. Caſſini und ſeitdem ſieht man ihn beſonders gern neben dieſem Inbegriff des Liebreizes ſpielen, ſie iſt Turandot und er Kalaf, ſie die Agnes Bernauerin und er Albrecht, ſie die Baronin in der „Beichte“ und er der Baron. Kühne ſtellt den Guido im „Julius von Tarent“, den Guelpho in den „Zwillingen“, den Otto von Wittelsbach, Macbeth (Schwartz: Macduff), Laertes (Schwartz: Hamlet), Fiesco, Mortimer (ſpäter Büttner), Don Ceſar, Clavigo (auch Beaumarchais), Baron Wiburg in „Stille Waſſer ſind tief“, Major Buſch im „Räuſchchen.“ Als Bethmann aus Berlin neben ſeiner gefeierten Gattin eine Reihe von Tragödien vorführte, zeigte es ſich, da jener Rollen von Kühne und Büttner übernahm, wie wenig es der fremde Künſtler vermogte, das Verdienſt der unſrigen zu ſchmälern. Der Rezenſent B. vergleicht ihn in einzelnen Rollen mit Mattauſch und Czechtitzki, denen Kühne den Preis ſtreitig macht. Im J. 1808 verlor ihn Königsberg für immer mit ſeiner vielleicht noch ausgezeichneteren Frau, da er von ſeinem Verſprechen, nach einer vierteljährigen Kunſtreiſe zurückzukehren, durch ein Schreiben von Steinberg entbunden wurde, denn Schwartz hatte die von jenem nicht zu allgemeiner Zufriedenheit geführte Regie wieder

übernommen. Nach einer Reihe von Gastrollen in Berlin faßt das Künstlerpaar in Hamburg festen Sitz und wie in Königsberg glänzt es hier. Als es nach zwei Jahren eine Anstellung in Breslau annimmt, wurde ihm Folgendes nachgerühmt: „Kühne entschied den Beifall mancher Rolle durch seine bloße Persönlichkeit. Ein denkender Künstler, der Künstelei abhold, berechtigte zu Erwartungen der Zukunft, deren Erfüllung mit jedem Tage sichtbarer ward, belehrte sich selbst und besaß eben so viel Empfänglichkeit als Urtheil für fremde Belehrung *). Kühne, vier Jahre Regisseur in Breslau, kehrte zur Freude Schröder's und Hamburgs nach einem Gastspiel in Leipzig 1814 dorthin zurück und blieb hier, bis er sich vom Bühnenleben trennte 1839. Es wird dem Scheidenden zum Ruhm „Würde, Einsicht, Erziehung, vielseitige Bildung" zugestanden. „Hugo, Yngurd und vorzüglich Macbeth geben ihm den Platz unter den ersten Schauspielern Deutschlands." Nach „des unvergeßlichen Schwartz" Abgang gab er den Oberförster Warberger und er führte auch zuletzt mit Glück komische Rollen aus, wie den Rummelpuff. Während der Zeit besuchte er mehrmals Königsberg auf Besuchsreisen nach seiner Vaterstadt Riga, wo er zuerst 1819, darauf 1820, 1822 und 1823 Gastrollen mit großem Erfolge gab. Bedenkliches Augenleiden bestimmte ihn, wiewohl er sich jugendlich frisch erhalten hatte, den Kreis, in dem er ruhmvolle Anerkennung genossen, zu verlassen, um in seiner Heimat sein Leben zu beschließen. An einer theatralischen Abschiedsfeier, an einem Lorbeerkranz, den Kühne aus Cornets Hand empfing, fehlte es nicht.

Lenz-Kühne hat auch Schau- und Lustspiele, meist aus dem Englischen und Französischen übersetzt, herausgegeben, von denen manche auf verschiedenen Bühnen dargestellt sind. Die schriftstellernden Schauspieler theilen das oft mit den schriftstellernden Damen, daß sie erst dann, wenn sie sich nicht mehr anders zeigen können, auf dem literarischen Markt auftreten. Kühne war beinahe 50 Jahre alt, als er sich als Dichter versuchte.

Heinrich Büttner (Bütner), der eine Reihe von Jahren hindurch als erster Liebhaber in Lust- und Trauerspielen bedeutsam zur Haltung des Ganzen in den Vorstellungen mitwirkte,

*) Meyer Schröder II. I. S. 284.

dachte ernſter als Alle über ſeine Kunſt nach und durch einen mit mühſamem Fleiß erworbenen Takt erſetzte er, was ſeine Mitſpieler durch die Begeiſterung des Augenblicks errangen. Er mogte eine Rolle noch ſo oft ſpielen, ſo ſah man an den Abenden, an denen er nicht auf der Bühne ſtand, zur beſtimmten Stunde die Laden ſeiner Fenſter ſich ſchließen, damit er ungeſtört ſeine mimiſchen und deklamatoriſchen Uebungen fortſetzte. Zu tadeln war es, daß er bei ängſtlicher Beachtung des Schicklichen ſelbſt während des Spiels ſeinen Unmuth nicht bekämpfen konnte, wenn ihm Widerwärtiges aufſtieß. Als ein Stück ausgepfiffen wurde, wendete er ſich gegen das Publikum, um es zur Ruhe zu verweiſen, er konnte ſich eines höhniſchen Lächelns nicht erwehren, als dieſes ſich lebhafter als für ihn, der ſeine Blütenzeit hinter ſich hatte, für Karſchin intereſſirte, und er hielt die kleinen Rollen nicht des Memorirens für werth, die Kotzebue ihm zutheilte. — Ein ſprechendes Antlitz, eine angenehme Geſtalt, ein biegſames Organ wußte er in wohl überlegtem Spiel zur Geltung zu bringen, wenn auch das Studirte ſeiner Bewegungen beim erſten Auftreten etwas Kaltes hatten.

Heinr. Aug. Büttner war in Berlin 1782 geboren und wurde 19 Jahre alt Schauſpieler und zwar in Breslau. Im Anfange ſeines Wirkens 1802 und 1803 in Königsberg ſpielte er ſehr verſchiedene Rollen: den Franz Moor, den Appiani und den Criſpin in den „Schweſtern von Prag“*), bis er ſeinen Beruf erkannte zur Darſtellung der jugendlichen Helden, die Schiller als Ideale vorführt: Mortimer, Max, Arnold von Melchthal. Er ſpielte den Don Manuel, den Julius von Tarent, den Columbus von Klingemann, den Caſſio im „Othello.“ Von ſeinem Publius im „Regulus“ ſagt der Rezenſent B.: „Reges Leben, echte Größe, römiſcher Geiſt ſprach aus allen ſeinen Mienen, allen ſeinen Bewegungen. Sein treffliches Organ, welches er in Viertheile und Achttheile zu ſondern vermag, leiſtete ihm bedeutende Hülfe. Sein Publius war eine Kunſtleiſtung im höhern, im höchſten Sinne des Wortes.“ Unendlich gewann die Vorſtellung des „Fiesco“, als er den Muley Haſſan gab, eine Rolle, die früher

*) Die letzte grottesk-komiſche Rolle, die Büttner übernahm, aber traurig genug ausführte, war der Zeitungsſchreiber in Kotzebue's „Efeus Schatten.“

von einem Intriguantenſpieler in gewöhnlicher Weiſe abgehandelt wurde. Mit der Mäßigung des feinen Anſtands gab er den Anton in den „Jägern", den Eduard im „Epigramm", den Lieutenant Stein in den „Klingsbergen" u. ſ. w. Im J. 1810 trat er auf den Theatern in Berlin, Dresden und Hamburg als Mortimer, Franz Moor, Ferdinand in „Kabale und Liebe" mit Beifall auf. Als ihm der Liebhaber nicht mehr wohl anſtand, gefiel er ſich in Rollen von markirter Ausprägung. Hier iſt Marinelli zu nennen und Seſoſtris in Klingemann's „Moſes." Der Verfaſſer ſagt, er habe bei Schilderung des Charakters an Napoleon gedacht. Demnach konnte ihn wohl keiner beſſer geben als Büttner, der im „Flußgott Nimea und noch Jemand" als letzterer Außerordentliches leiſtete. Einen Jubel rief er 1813 durch die Wahrheit der Charakteriſirung hervor, denn eine täuſchende Aehnlichkeit verband ſich mit meiſterhaftem Spiel. Als er durch eine lange Rede, er mußte ſie in wenigen Stunden aus Kotzebue's noch naſſer Handſchrift lernen, als „der große Schauſpieler Noch Jemand ſich empfahl, weil er nach der Einnahme von Paris entſchloſſen ſey, ſich nunmehr in Ruhe zu ſetzen", wurde ihm noch die ſchwierige Aufgabe geſtellt, ſich nach erfolgtem Vorruf würdevoll zu benehmen und er löſte ſie überaus glücklich. Ernſt und beſtimmt wie Schwartz hing Büttner mit derſelben Liebe an Königsberg und wirkte hier in Ehren beinahe ununterbrochen eilf Jahre hindurch. Wie zu Kühne's Zeit konnte er als Tragödienſpieler ſich zeigen, als Anſchütz 1811 Mitglied des Theaters in Königsberg wurde, er ſpielte in Klingemann's „Gegenkäiſern" den Ludwig und jener den Friedrich, er den Max und jener den Wallenſtein, er den Karlos und jener den Poſa. Wenn Kühne einen lebendigeren Eindruck zurückließ als Büttner, ſo auch Anſchütz. 1813, als es ihm beſchieden war, wieder mit Schwartz eine kurze Zeit zuſammen zu ſpielen, ſeinem aufrichtig verehrten Freunde, legte er als Heldenſpieler die letzten rühmlichen Proben ab. Nur die Gefahr des gänzlichen Zuſammenſturzes konnte Büttnern vermögen, im Oct. 1813 Königsberg zu verlaſſen. Er ſchied mit allen, die außerhalb auf eine Anſtellung zu rechnen hatten. Als Kotzebue eine Bühne des erſten Ranges herſtellen wollte, kam Büttner von Riga, wohin er ſich gewandt, zugleich mit dem Ehepaar Fedderſen, um an dem neueren Unternehmen

ſich zu betheiligen. Kotzebue, der Anfangs von perſönlicher Zuneigung ſprach, wollte ihm bald nichts weniger als wohl, er gab ihm die unbedeutendſten Rollen, um ſich in den Beurtheilungen darüber zu beſchweren, daß er nicht mit Liebe ſpielte, er machte ihm zum Vorwurf in den Text ſeiner Stücke Unpaſſendes einzuſchwärzen, Büttner wies aber nach, daß die Worte in der Rolle ſtünden und ebenſo in dem gedruckten Buch und klagte: „man wolle ihn moraliſch mit Füßen treten." Kotzebue gab das Reich auf und überließ es einem anarchiſchen Zuſtande. Büttner blieb mit als einer der letzten älteren Mitglieder und ging im Mai 1816 ab. Er lebte nur noch kurze Zeit und an verſchiedenen Orten und ſoll im Meklenburgiſchen nicht natürlichen Todes geſtorben, ſondern ertrunken ſeyn.

Büttner beſaß wiſſenſchaftliche Kenntniſſe und gab im Engliſchen Unterricht. Auch er verſuchte ſich in dichteriſchen Arbeiten, aber ohne Glück. Er ſprach vorzüglich Verſe, namentlich beim Vortrag von Balladen, er beſaß ausreichende metriſche Kenntniſſe, er urtheilte richtig über den Werth der Dramen, darum konnte er aber weder Verſe machen, noch ein Trauerſpiel ſchreiben. Seine Beiträge in den Tagesblättern, die in Königsberg von Studenten, wie Weygoldt und Symanski herausgegeben wurden, ſind keineswegs löblich und ein Trauerſpiel, das er zur Aufführung brachte, verſetzte in ſeiner erſchütternden Entſcheidung die Verſammelten in die heiterſte Laune. Daſſelbe hieß „der Bund des Todes" (ſchon im erſten Akt ſtarben zwei Ritter) und das Wort, das zwei Freunde, die ſich gegenſeitig erſtachen, ausſtießen: „Stich tiefer!" gelangte zu einer ſprichwörtlichen Berühmtheit, ſo daß der Verfaſſer es für gerathen hielt, den Tag ſeines Benefiz zur eignen Verſpottung ſeines ſchriftſtelleriſchen Schickſals zu wählen, indem er auf „Künſtlers Erdenwallen" eine Farce: „der Bund des Todes in 20 Minuten" folgen ließ, bei dem die Namen der drei Spielenden, der Dem. Steinberg, Büttners und Fleiſchers in griechiſcher Ueberſetzung auf dem Zettel erſchienen.

Carl Ludw. Blum*) hatte einnehmende Züge, eine hohe Geſtalt, in der ſich ein lebensfrohes Element auf den erſten Blick kundgab. Er konnte nicht Sch ausſprechen, was ſonſt ſtörend

*) Nekrolog von Adami in Wolffs Almanach. 1845. S. 112.

genug im muſikaliſchen Vortrag ihm zu Statten kommen mogte. Das Linkiſche in ſeinen Bewegungen, das er lange nicht zu beſeitigen vermogte, legte er ab, als er es auf der Szene als „Landjunker in der Reſidenz" von Kotzebue es recht zeigen ſollte. Seitdem war ſein Spiel frei und ungezwungen und nicht weniger als Sänger ward er in Schauſpielen gern geſehn, in denen er in militäriſcher Tracht ſchon durch ſeine Größe imponirte und in denen das Geradeaus ſeinem Weſen entſprach.

Er wurde in Berlin 1786 geboren und widmete ſich frühe der Kunſt, wenn nicht der Mimik, ſo der Malerei und der Muſik. Da ſein Vater ſtarb, ſo wählte er, was er auf dem Thalia-Theater als Vergnügen betrachtet, zum Beruf und trat in eine Truppe, die in Erlangen ſpielte. Als vom Anſpachſchen Theater kommend, tritt er 1804 zuerſt in Königsberg als Ruf d. j. in der „Schachmaſchine" auf. Er gab den Hermann in den „Räubern", den Bertrand in der „Fanchon", den Gouverneur im „Don Juan". Steinberg ſah ein, daß bei der Zahl beliebterer Schauſpieler niemand ſeinetwegen das Theater beſuchte, und nahm daher nur ſelten ſeine Kraft in Anſpruch, meiſt nur in Stücken, die ein großes Perſonal erforderten. Blum nützte ihm dadurch, daß er Decorationen malte, die Chöre einübte und im Chor ſang. Beſonders intereſſirte ſich für ihn der Muſik-Direktor Hiller, unter deſſen Leitung er die theoretiſche Muſik erlernte und mit größtem Eifer ſich ihr ſowohl als der executirenden widmete. Er lernte die Guitarre, das damalige Lieblingsinſtrument, und war bald der erſte Guitarrenſpieler in Königsberg. Als der Hof ſich hier befand, gab er der Prinzeſſin Wilhelm Guitarre-Unterricht. Sein langes, Anſtoß gebendes Haar fiel, da man ihm einbildete, daß die Prinzeſſin zu ſeiner Verfeinerung ihm einen Friſeur geſchickt habe, er regelte mehr ſein Leben und ließ ſich weniger gehn in einer ihm eigenthümlichen Zerſtreutheit und einer unſtät wüſten Weiſe wie bisher. Sein Talent ſchlug durch, als er durch ſeinen Junker Hans von Birken mit Matz, den Lanz ſpielte, 1808 Alle höchlich ergötzte und überraſchte, ſo daß Wiederholungen des Luſtſpiels oft auf einander folgten; als Stepanof in Kotzebue's „Benjowski", als Koſaken-Hetmann in der Weißenthurn „Befreiung von Smolensk" zeichnete er ſich darauf nicht minder aus und ſchwang ſich zu einem Liebling des Publikums auf, das ſeit-

dem Kühnen weniger vermißte. Mit Virtuoſität gab er den „Magiſter Lämmermeier" in Voß' „Künſtlers Erdenwallen" (man ſagte, er ſpiele ſich ſelbſt vorzüglich) und zur vollen Genüge ſein komiſche Rollen. Neben heiter anſprechenden Charakteren ſtellte er ſolche dar, die Wildheit und Bösartigkeit bezeichnen, er ſpielte den Karl Moor und auch den Franz Moor *), den Ceſar in der „Braut von Meſſina", den Leiceſter, den Giannettino, den Edmund und den Jago, den Dobroslav in der Weißenthurm „Wald bei Hermannſtadt". Gediegenes leiſtete er aber als Opernſänger und erſetzte Sehring d. j. und Schwartz als Don Juan, Osmin, Figaro in „Figaro's Hochzeit", Maſſeru, Azur, Osmin, Fürſt Blaubart, Floreſtan in „Richard Löwenherz", Ubaldo in der „Camilla". Ungeachtet des häufigen Auftretens gewann er Zeit zu dichteriſchen und muſikaliſchen Compoſitionen. 1809 wurde von ihm ein Singſpiel als Intermezzo „die drei Guitarrenſpieler" aufgeführt, das in mehrfacher Veränderung **) verſchiedene Male über die Bühne ging und in dem ſich Weiß, Moſevius und er als Guitarre-Virtuoſen hören ließen. Auch Theater-Decorationen malte er noch und als eine Merkwürdigkeit prangt in den Annalen des Theaters ein Singſpiel „Karl II. oder die Flucht nach Frankreich", das 1812 aufgeführt wurde, weil Blum dasſelbe gedichtet und componirt, die Decoration dazu gemalt hatte und die Hauptrolle ſpielte und ſang. Wie man es Schwartzen und Weißen zu danken hatte, daß Werke der tragiſchen Muſe zur Kenntniß des Publikums kamen, die nur einen kleinen Theil erbauen konnten, ſo war es Blum, der claſſiſche Opernmuſiken nach Königsberg verpflanzte, ſo ſetzte er 1813 zwei Akte von Glucks „Iphigenia" in Szene. Wie Kühne in Schau- und Trauerſpielen mit ſeiner Frau ſtets zuſammen zu ſpielen pflegte, ſo Blum mit Dem. Toscani, die ſeine Gattin wurde. Als Gaſtſpieler 1810 glückte es ihm in Danzig und in Berlin nicht beſonders. Er benachrichtigte davon ſeine Freunde in Königsberg mit tröſtlichem Humor. Unvorhergeſehene mißliche Umſtände und ſeine mangelhafte Ausſprache trugen wohl vornämlich die Schuld. Er mogte daher, als er 1813 nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehrte, nicht

*) An einem Abend ſpielten den Karl und Franz ſpäter in Königsberg Jerrmann ſowie Kunſt. **) Als „Der Seemann auf feſtem Lande" 1810 gegeben.

die Bühne betreten, um so weniger, als er mit seinem Bruder Heinrich hätte concurriren müssen, der viele seiner Rollen in Opern und Schauspielen meisterhaft gab. Blum komponirte und dichtete und wurde der deutsche Scribe genannt. Seine Stücke, großentheils freie Uebersetzungen, wurden überall, aber vorzüglich in Berlin, mit größtem Erfolg gegeben, denn er hatte es von Raupach gelernt, die Hauptrollen bestimmten Persönlichkeiten anzupassen, die „Capricciosa", die „Mirandolina" der Charlotte v. Hagn, „Bär und Bassa", „ein Stündchen vor dem Potsdammer Thor" Gernen; „die Schwärmerei nach der Mode" bezeichnete er als ein zeitgemäßes Stück durch den Namen des Pietisten Reckum. Auf allen Theatern erfreuten sich einer günstigen Aufnahme „der Ball zu Ellerbrun", „Erziehungs-Resultate". Ohne die Malerei aufzugeben, war es das musikalische Interesse, das ihn besonders anzog und das ihn nach Italien und Frankreich führte, ihn zwei Jahre in Paris fesselte, fünf in Wien, wo er in nähere Beziehung zu Salieri trat, für dessen Schülerin Milder-Hauptmann er den „Gruß an die Schweiz" componirte. Früher hatte er „Claudine von Villa Bella" gesetzt, die 1810 in Königsberg und in Berlin zur Aufführung kam. Ihm gelang es, was Reichardt versucht hatte, das Vaudeville in Deutschland einzubürgern, vornämlich durch den „Schiffskapitain", von dem Blum in Berlin die 82ste, so wie vom „Bär und Bassa" die 100ste Vorstellung erlebte. 1800 ward Blum k. Hofcomponist, später Director des königstädtschen Theaters und vier Jahre Regisseur der k. Oper. Er vergaß Königsberg nicht, das er 1822 besuchte und hier musikalische Vorstellungen leitete, das er mit dem ansehnlichen Ertrag eines Concerts bedachte zum Besten der durch eine Ueberschwemmung Beschädigten. Gegen das Ende seines Lebens war er beinahe erblindet. Eines Abends sagte er seiner Wirthin, daß er in der Nacht sterben würde, er ereiferte sich, als diese mit Lächeln ihm widersprach, und starb in derselben Nacht 1844.

Weiß wurde wegen seines Genies und seiner Bildung gleich hoch geschätzt, nur durch beides war es ihm möglich, ein bedeutendes Stottern und eine schwere Zunge zu überwinden, so daß der Fehler auf der Bühne entweder ganz verschwand oder wenig störte. Als Sänger und Schauspieler waren Schwartz und

Weiß in Vielſeitigkeit und Originalität einander gleich und, da ihr Streben nirgend in einem Punkt zuſammenſtieß, ſo ergänzten ſie ſich in merkwürdiger Weiſe. Jener ſang die erſten Baß-, Weiß die erſten Tenorpartien, jener vergegenwärtigte deutſche Biederkeit, dieſer franzöſiſche Politeſſe und beide trafen nur darin überein, daß eine große Zahl von Rollen nicht beſſer geſpielt werden konnten, als von ihnen.

Weiß, er hieß F. Greis, wurde 1777 in Straßburg geboren und trat 22 Jahr alt in einer Oper auf. Hier ließ er ſich 1802 als Belmont hören und verdunkelte ſeinen Vorgänger Zeibig dermaaßen, daß dieſer bald nicht mehr geſehn wurde, während Mad. Weiß nicht neben den Kunſtgenoſſinnen beſtehn konnte *). Der Rezenſent B., der von einer ſeiner Glanzrollen ſagt: „Titus wurde vortrefflich gegeben. Er ſang mit vieler Kunſt und Präziſion; Sprache, Aktion, Haltung entſprachen dem Gegenſtande: Würde, Kraft und die harmoniſche Einheit, die den Römer charakteriſiren, war die Eigenſchaft dieſes Titus" bemerkt vom Ritter Vergy im „Fürſt Blaubart" folgendes: „der Künſtler, den man in Partien, welche Zartheit des Geſanges und der Darſtellung fordern, lieb gewinnen muß, gab in dieſem innigen Charakter einen neuen Beweis, wie ganz er für Rollen dieſer Art geſchaffen zu ſeyn ſchien, wenn er nicht in höchſt komiſchen Darſtellungen Proben einer wahrhaft künſtleriſchen Verläugnung ſeiner Individualität ablegte. Nimmer ſollte man glauben, daß es eine und dieſelbe Perſon ſey, wenn man ihn zwei auf einander folgende Tage, heute im Vergy und morgen im Adam ſähe." Er ſpielte den Tamino, Murney **), den König Richard, den Armand im „Waſſerträger" ***) und wenn ſeine auffallenden Geſichtszüge, ſein gewöhnlicher Wuchs auch nicht zu einem Ideal taug-

*) Wiewohl vermählt, machte er Glück bei den Damen, namentlich bei denjenigen, die die Kunſt mit ihm verband. Mad. Schwarz und Mad. Hiller erfreuten ſich als feindliche Nebenbuhlerinnen ſeiner Gunſt.

**) Dieſe Rolle gab Weiß 1799 ſchon in Salzburg. Theater-Kalender 1800. S. 289.

***) In der letzten Rolle war ihm im erſten Geſpräch das „unbequem" nicht mundgerecht und, obwohl es niemand ihm verargt haben würde, wenn er es mit einem anderen Wort vertauſcht hätte, ſo capricionirte er ſich darauf, es hervorzuquälen, zum Vergnügen ſeiner auf den Moment harrenden Freunde.

ten, so merkte man doch nichts von den frappanten Portraits, die er als Don Ranudo lieferte, der mit wohlgemessener Grandezza das Brot des Bauern verschlingt, als Riccaut, der „in quecksilbrigter Beweglichkeit" radbrecht, als Kalb in „Kabale und Liebe", der in höfischer Bornirtheit sich brüstet, als Rath Brand im „Räuschchen", der in närrischer Liebenswürdigkeit herumscharwenzelt, als Adam im „Dorfbarbier", der in keckem Humor „Herr Lux!" ruft, um seinen Herrn zu haranguiren. Wer Weiß in solchen Rollen sah, dem ist er unvergeßlich und bei Erwähnung des Namens sieht man den eifrigen Adam mit Delicatesse an dem am Nagel befestigten Riemen seine Scheermesser schleifen, man vergegenwärtigt sich die Szene, als Brändchen, der den Schönheitsapfel zu gleichen Theilen zwei Begünstigten zierlichst spendet *). — „Das Burgverließ", „das Vehmgericht" und allerlei Ritterstücke waren damals wohl bekannt, Weiß fand aber in ihnen nichts von jener Romantik, die ihr schimmerndes Helldunkel von Dresden aus verbreitete und die mit seinen ernsten, der spanischen Literatur gewidmeten Studien zusammenstimmte, denn durch die katholische Schönthuerei der Romantiker ward eine Befreundung mit dem Spanischen herbeigeführt. In der Zeitschrift „Vesta" rühren die Proben einer neuen Uebersetzung des Don Quixote von Weiß her, in welchen er sich im Verständniß über seine Vorgänger erhebt, denen er in beigefügten Anmerkungen Ungehöriges und Irrthümliches nachweist **). Weiß veranlaßte wohl 1813 die Aufführung

*) „Wilhelmine (Mad. Kühne). Sieg oder Tod! Für wen erklären Sie sich? Hier sind zwei junge allerliebste Mädchen. Brand. Wie fein die Kriegslist ersonnen ist! Ja wenn's Brändchen nicht wäre. Hier meine Schönen! Sehen Sie dies allerliebste Aepfelchen! Brändchen, ein zweiter Paris, ertheilt ihn der Schönsten. Wilhelmine. Den Apfel! Sophie (Dem. Bessel d. j.). O, ich lege mich aufs Bitten. Brand. Brändchen wird sich herauswickeln, sorgt für Brändchen nicht. (Den Apfel zerschneidend). So meine Damen zieht sich das schlaue Brändchen aus der Affaire." — Wenn auch weniger bedeutend, so doch höchst ergötzlich war sein Schnaps in den „beiden Billets", sein Chevalier Chemise in den „Schwestern von Prag."

**) Einleitungsweise sagt er: „Bertuch wollte ein Buch zum Todtlachen übersetzen und eine Ergötzlichkeit für die Verdauungsstunde liefern. Sein Don Quixote ist ein gewöhnlicher Narr, alle von Cervantes so meisterhaft gezeichneten und trefflich gehaltenen Charaktere sind unter seinen Händen flach und verunstaltet worden. Tieck hat das große Verdienst, zuerst die Bahn gebrochen zu

von Werner's „Weihe der Kraft" ohne Beseitigung der myste-riösen Szenen, die spanisch genug klingen.

Als Komponist zeigte sich Weiß durch das Liederspiel: „der Bernsteinfischer", welches „voll angenehmer Melodien" 1810, und durch eine Fortsetzung des Dorfbarbiers: „Adam auf der Wanderschaft" (der Text von Carnier), welche 1808 dargestellt wurde.

Ohne die Lust oder die Fähigkeit zu besitzen, die zerrütteten Theater-Verhältnisse zu regeln, ließ er sich dennoch überreden, nach dem Directorat der Hendel-Schütz als der größte Liebling des Publikums, zusammen mit dem pedantisch ordentlichen Fleischer, am 1. Jan. 1812 versuchsweise das wankende Kunstinstitut leitend zu stützen. Fleischer muß im Nov. zurücktreten und mit ihm verschwindet alle Möglichkeit der Rettung. Vermögende Freunde einzelner Theater-Mitglieder, der Dr. Eichmann und der Mäkler Castell sind von Zeit zu Zeit großmüthige Mäcene des Directors. Er versuchte es, die Schaulust zu erregen, sey es, wodurch es sey. In einer geschmacklosen Burleske von Kotzebue spielt er die Cleopatra neben Blum „8—9 Jahre alt" neben Beinhöfer, der „ein junges hübsches Kammermädchen" darstellt und in einer noch abscheulicheren Burleske „Noch Jemand in seiner Residenz" verurtheilt er Büttnern zu spielen.

Es stand zu befürchten, daß auch Weißens künstlerische Leistungen in Verruf kommen würden und er nahm den Zeitpunkt wahr, mit Ehren abzutreten, im Vertrauen auf seine wissenschaftliche Befähigung und ernste Lernbegierde. Vielleicht durch den genannten Eichmann darauf geführt, der auch erst in späteren Jahren das medizinische Studium ergriffen, beschloß er, daß Studenten-Examen zu machen und medizinische Vorlesungen zu hören

haben. Er umfaßte den Geist des Werkes in der Totalität, aber leider gab er ihn im Einzelnen nicht wieder. Er scheint vorzüglich bei den ersten Bänden des Spanischen noch nicht mächtig genug gewesen zu seyn, daher die häufigen Unrichtigkeiten Statt auf Tiecks eingeschlagenem Wege fortzugehn und seine Fehler glücklich zu vermeiden, führte Soltau die Leser seiner Uebersetzung um ein halbes Jahrhundert zurück Ohne die leiseste Ahnung vom Geiste des Originals giebt er bloß den materiellen Sinn der Worte." Weiß hätte vom Buchhändler Nicolovius erfahren können, daß Soltau's Uebersetzung sich in seinen Händen befand, bevor die von Tieck erschienen war.

zur Erringung der Doctorwürde. Nicht war er im Stande, sogleich das Theater zu verlassen, und während er noch als Dorfbarbier glänzte*), mischte er sich als Aesculaps demüthiger Jünger in die Zahl der Studirenden. Er hatte die Kraft, das ernst Beschlossene ernst durchzuführen. Er ward als Arzt bestätigt und am Rhein als Regimentsarzt angestellt.

Greis, wie er nun genannt wurde, sollte kein Greis werden, nicht einmal ein höheres Alter erreichen. Nach einer überstandenen langen Krankheit konnte er sich nicht mehr erholen. Er mußte die Stelle als Regimentsarzt aufgeben und zog nach Berlin. Hier starb er, dem seine zweite Gattin, die verwittwete Hiller und ein Königsberger, der Schauspieler Loyal, die treuste Pflege widmeten, während eines mühseligen Krankenlagers.

Emter mit der unverwüstlichen, schönen Tenorstimme konnte nicht (dem technischen Ausdruck nach) für einen Spieltenor gelten, wenn sich dies auch aus einer langjährigen Uebung, aus Rollen wie Ottavio und Rocca, die er gab, gefolgert werden dürfte. Die kleine, unbehülfliche Gestalt wollte sich nicht zu nothdürftiger Beweglichkeit, die unangenehme Sprache sich nicht zu leidlicher Declamation verstehn, denn die glockenreine Stimme bewegte und tönte zum Herzen und trug den Ausdruck in sich. Wenn in „Richard Löwenherz" diesen Weiß und Emter den Blondel sang, so herrschte in der rührend ergreifenden Erkennungsszene eine Ruhe und gespannte Aufmerksamkeit in allen Theilen des Theaters, daß der leiseste Ton in der Brust jedes Zuhörers wiedertönte. Emter hatte im „Don Juan" den Ottavio noch unter dem frühern Namen Gonsalvo gesungen, die Rolle gab er bei seinem ersten Auftreten und behielt sie beinahe bis zum Ende seiner Künstlerlaufbahn, obgleich Weiß für ihn eintreten konnte, den Rocca im „un-

*) Mit Glück praktizirte er als solcher einst auch am offenen Grabe. In früherer Zeit war es nicht ungewöhnlich, daß die Sänger der Bühne bei feierlichen Bestattungen gewonnen wurden, einen Grabgesang anzustimmen. Zu dem Ende hatten sie sich an einem Tage im Winter auf dem Kirchhof versammelt und harrten bei entsetzlicher Kälte lange vergeblich auf den Leichenzug. Die Damen erklärten, daß sie keinen Ton hervorzubringen im Stande seyn würden. Da rief Weiß im Jargon des Dorfbarbiers: „Se bringen's Cadaver!" und brachte eine wohlthätige Erregung zuwege, so daß die Sängerinnen ihm nicht genug danken konnten, ihnen wieder zur Stimme verholfen zu haben.

terbrochenen Opferfeſt" erhielt er 1815 von der Direction zurück, da ſie erfuhr, daß ſie durch Einſtellung gewandterer Künſtler, den Muſikfreunden nicht genügte. — Emter, 1773 in Berlin geboren, war wie Streber beim Militär geweſen, von dem er als Bombardeur abging. Mit einem gewiſſen Fleiſchmann gab er 1801 in Königsberg ein Conzert und trat 1802 zuerſt in der Oper auf; ſeitdem half er ohne Studium den Beifall mancher Compoſition mit erringen, zuletzt ſang er viel im Chor. 1815 verließ er die Bühne und da er ſchon vorher, ohne auf ſeine Stimme Rückſicht zu nehmen, das Bier liebte, wurde er Gaſtwirth in Königsberg. Im J. 1820 iſt er wieder bei Hüray angeſtellt und ſingt „kleine Partien in der Oper." Er ſtarb in Littauen.

Carnier, der ſchon unter den dramatiſchen Schriftſtellern aufgeführt iſt, ſchrieb nach einem Goetheſchen Ausdruck für das unſichtbare Theater, nämlich nicht für die Darſtellung Berechnetes, aber auch ſolches, was nur zur öffentlichen Declamation und nicht zum Leſen geeignet iſt, nämlich Feſtſpiele und Prologe. Carnier war das, was Grüner geweſen, mit dem er kurze Zeit in Hamburg zuſammen geſpielt hatte und mit dem er auch im Rollenfach übereinſtimmte. Er ſchrieb in Königsberg auf Veranlaſſung ſeiner Freunde Ströbel, Steinberg, Dorn u. ſ. w. ſein Leben und nannte es „eine romantiſche Erzählung" *), denn der Schreiber war mit dem Glück zerfallen, er hatte Trübes in Liebesverhältniſſen erfahren, Wunderbares im bunten Lauf der Ereigniſſe erlebt, das erſte Buch, das er geleſen, war Cochems Heiligen-Legenden, er war klöſterlich erzogen, von einem Exjeſuiten unterrichtet und er reiht ſich gern den Schriftſtellern an, die das mittelalterlich Wundergläubige zum Grund ihrer Poeſien wählen. Neben den Ritterkämpfen am heiligen Grabe zogen ihn auch die in Preußen an und er dichtete ein Drama „Herkus Monte", das mit Muſik von Hiller 1810 aufgeführt wurde. Eine treffliche Ballade von ihm „Hans Polenz" iſt zur weiteren Kenntniß gebracht **). Carnier ward der Freund Werner's, den er ſeinen Lehrer nennt und mit dem er es mitfühlte, daß Glaube, Liebe

*) Meine Pilgerfahrt durch's Weltgetümmel Breslau 1802. Dem erſten Bändchen iſt kein zweites gefolgt.

**) Sie war zuerſt in einem Jahrbuch „Hertha" gedruckt.

und Kunſt eines ſeyen („er ſchwelgte in den mannichfachen Schönheiten der Söhne des Thals"), v. Schenkendorf's, von dem er ein Gedicht ins Lateiniſche als Gedicht übertrug und dadurch der beabſichtigten Täuſchung Vorſchub gab *), jener habe ein lateiniſches Original nur bearbeitet. Als Schauſpieler fand er bei ſeinem erſten Auftreten in Danzig keinen, und ſpäter ungeachtet aller Anſtrengung keinen ungetheilten Beifall. Er beſaß durchaus nichts Anſprechendes in Geſichtszügen, Geſtalt und Sprache und ſein ſcharf geſchnittenes Profil eignete ſich nur zur Darſtellung von komiſchen und zurückſtoßenden Charakteren.

Xaver Franz Carnier war der Sohn eines Seiden-Fabrikanten in Mainz und wurde 1766 geboren. Er kam als Knabe nach Frankenthal, dann nach Heidelberg. Sein Vater wurde wegen einer Majeſtätsbeleidigung, ſein Onkel wegen eines Caſſendefekts beſtraft. Obwohl er an Heidelberg ſtets mit großer Liebe hing, ſo entſchloß er ſich doch, ſich einer wandernden Schauſpielertruppe anzuſchließen, um in der Welt umherzuziehn. Dem Kurfürſten C. T. A. M. Freih. v. Dalberg widmete er ſein größeres dramatiſches Gedicht, da er dem Hauſe Dalberg manche Wohlthat verdankte und in ſeinem hohen Bruder den Wiederherſteller des deutſchen Theaters verehrte; die Bühne in Manheim hatte einen tiefen Eindruck in ihm zurückgelaſſen. Mit der Bernerſchen Truppe wanderte er von Ort zu Ort, er ward ausgepfiffen und aus dem Glanz der Lampenwelt in den Souffleurkaſten verwieſen, voll Reue trennte er ſich von der Schauſpielkunſt, um bald darauf mit deſto größerer Leidenſchaft ihr zu leben, in Wien gewann er Brockmann's Vertrauen und dieſer vermittelte ſeine Anſtellung am Hamburger Theater, wo er zwiſchen 1787 und 1789 ſpielte. Seit dem J. 1797 iſt er Mitglied der Schuchiſchen Geſellſchaft, um Rooſe zu erſetzen, er giebt den Schwätzer im Goldoniſchen Luſtſpiel und den Karl Moor. In Kotzebue's Poſſe „die Unglücklichen" ſchiebt er einen neuen Charakter ein, einen Philoſophen Emanuel. (Iſt Kant ſchon bei ſeinem Leben auf die Bühne gebracht?) In deſſelben Verfaſſers Satire auf die

*) Gebet bei der Gefangenſchaft des Papſtes erſchien 1810 in einer Wochenſchrift in Königsberg als Ueberſetzung einer alten Kirchenhymne mit dem Text von Carnier." Schenkendorf's Gedichte. 1815. S. 3.

romantiſche Dichterſchule: „der hyperboreiſche Eſel“ muß er die Hauptrolle — ſie iſt „wörterlich aus den bekannten und berühmten Schriften der Herrn Gebrüder Schlegel gezogen“ — übernehmen. Es war gewiß ein Mißgriff, wenn er den Karl Moor, den Paul Werner gab, da ihm Franz Moor, Marinelli, Laſarra in der „Johanna von Montfaucon“, beſſer gelangen, ebenſo tragiſche und komiſche Zerrbilder wie in Kotzebue's „Noth ohne Sorgen und Sorgen ohne Noth“, der Magiſter Schnudrian, in den „beiden Billets“, Schnaps und im Singſpiel dem „Faßbinder“, obgleich er nichts von Muſik verſtand, der Trunkenbold Sepp, in den „deutſchen Kleinſtädtern“, der Poet Sperling. Ein Zu-Hauſe-ſeyn auf der Bühne wird ihm zugeſtanden, das Verdienſtliche mancher Rolle, doch gab er keine ſo ausgezeichnet, daß nicht der eine oder der andre Kollege ihn hätte übertreffen können. Wenn nicht als Schauſpieler, ſo konnte er auch in Directorial-Angelegenheiten ſeinem vertrauungsvollen Gönner Steinberg nicht das leiſten, was Schwartz gekonnt. Er nützte ihm, der auf ſeine künſtleriſche Einſicht wohl zu viel gab, vorzüglich durch ſeine Feder, indem er als Theater-Dichter Prologe lieferte und in Zeitſchriften irrige Anſichten, die ſich über das Theater in Königsberg verbreiteten, berichtigte und die Verhältniſſe ſo günſtig wie möglich für Steinberg darzuſtellen ſuchte. Carnier's dramatiſche Gelegenheitsgedichte ſind ſehr gewöhnlicher Natur und das ihm gezollte Lob, daß er darin „weit über unſerm Herklots“ ſtehe, iſt wohl unverdient ſchmeichelhaft.

So lange wurde nur durch einen Prolog der Geburtstag des Königs gefeiert, jetzt, da Louiſe auf Preußens Thron beſeligte, auch der der Königin. Carnier — ſein Ideal, für das er als Jüngling andachtsvoll geglüht, ſo ſagt er in der Lebensbeſchreibung, „wiederholte die Natur nur einmal noch in Louiſen, der Königin von Preußen“ — verfaßte zwei idylliſch gehaltene Vorſpiele, die am 10. März 1801 und 1802 dargeſtellt und mit einer Widmung an die Gefeierte gedruckt wurden*). Eine Verlobung, dies iſt der Inhalt der erſten allegoriſchen (?) Szene, wird von einer guten Mutter (Mad. Irmiſch) zwiſchen Glücklichen an einem

*) „Wohlwollen und die Jahresfeier der Verlobung, zwei Vorſpiele“ u. ſ. w.

Tage des Glückes geſchloſſen, nämlich am Werbetag der Königin. Jene ſagt:

Der beſten Fürſtin Ehe ſey das Muſter!
— — Sey deinem Gatten, was
Louiſe Friedrich Wilhelm iſt.

Die Jahresfeier der Verlobung wird noch erhöht durch die Verſöhnung mit einem entfremdeten Vater.

Louiſe wurde
Nicht Königin, weil ſie geboren war,
Der Welber Königin zu ſeyn. Sie wurde
Weil Sie der Weiber erſtes war, allein
Des erſten Mannes Weib.
— — Die Mutterzärtlichkeit
Wohnt auf dem Thron und breitet ſchön ſich aus,
Treu, unerſchüttert, feſt.
O daß in Preußens Kön'gen, Königinnen
Die ſpätſte Nachwelt wiederholet einſt
Louiſen, Friedrich Wilhelm ſähe!

Mit einem Prolog von ihm: „die Erſtlingsgabe" ward das neue Schauſpielhaus am 29. April 1808 eingeweiht. Der Repräſentant des Trauerſpiels (Kühne) freut ſich des prächtigen Baues und will von ihm allein Beſitz nehmen. Als Gegner treten auf der Repräſentant des Luſtſpiels (Carnier) und die Operette (Dem. Sehring). Das Vergnügen (Mad. Kühne) ſoll den Streit entſcheiden. Die Anrede an daſſelbe: „Du biſt die Seele unſrer Spiele" machte einen um ſo günſtigeren Eindruck, als die Darſtellerin des Vergnügens der entſchiedene Liebling des Publikums war. Sie errichtet zwiſchen den Streitenden einen innigen Bund der Freundſchaft. — „Die Weihe" iſt der Name des Prologs *) zur Eröffnung des neueſten Schauſpielhauſes 9. Dez. 1809, der hymnenartig abgefaßt, mit einer muſikaliſchen Compoſition verſehn, vor den Augen der Zuſchauer unter Donnerſchlä-

*) Er iſt 1809 gedruckt erſchienen, von dem Verfaſſer Carnier und dem Tonſetzer Dorn, dem Erbauer Müller und dem Führer des Schauſpiels Schwartz gewidmet.

gen aus Trümmern den Tempel emporſteigen läßt; und es bekundet ſich die Kraft, die

aus Großem Größ'res ſchafft,
Aus Trümmern wird der Tempel ſich erheben
Und aus Verweſung ein erneutes Leben.
Es war Nacht, es wird Licht!

Wie viel Carnier auch an ſeinen Freunden in Königsberg beſaß, beſonders an Friedrich Dorn, der Kunſt und biedern Sinn gleich hoch ſchätzte, ſo war jener doch mit ſeinem Aufenthalt nicht zufrieden, ſeitdem ihm an einem Abende, als er nach ſonſt üblicher Art die Vorſtellung des folgenden Tages anzeigte, ein Pereat gebracht wurde. Im Intereſſe Steinberg's, nicht lange vor deſſen Tode, reiſte er im Nov. 1810 mit einer Zahl von Schauſpielern Federſen, Mad. Schwarz u. ſ. w. nach Elbing, um hier eine Reihe von Vorſtellungen zu leiten; in der öffentlichen Anzeige beruft er ſich auf den Beifall, der ihm für ſein Spiel vor 10 Jahren zu Theil geworden. Als Carnier auf ſeinen Kunſtzügen den Tod ſeines Chefs erfuhr, ſo ſah er ſich ohne Halt und kehrte nicht mehr zurück. — Er war zweimal vermählt mit Schauſpielerinnen, die beide nicht bedeutend waren. Der Name der letztern kömmt noch 1818 auf den Comödienzetteln vor.

Lanz ſtammte aus einer Schauſpieler-Familie und erzog Schauſpieler in der eignen. Er war in Rollen, die eine liebenswürdig ungeſchniegelte Natur, naive Treuherzigkeit und ſorgloſe Einfalt darſtellten, zu Schwartzens Zeit unerreichbar als Sänger und Schauſpieler. Ihm gelang es, ſein liſpelndes Organ mit den Naſenlauten in der Art zu beherrſchen, daß er in ſpäteren Jahren die Intriguanten genügend gab und in Folge einer nicht gewöhnlichen Begabung und ſeiner Beobachtung nicht ohne Glück Rollen übernehmen konnte, die ſeiner Perſönlichkeit und ſeiner kleinen ſchwächlichen Geſtalt ganz fern lagen.

In Hamburg ſpielte ein Ehepaar Lanz um 1770, in Berlin war ein Lanz Balletmeiſter, als daſelbſt Wilhelm Lanz 1782 geboren wurde, deſſen Vater Inſpektor der kön. Schauſpielhäuſer und deſſen Mutter Tänzerin war*). Er ſpielte Kinderrollen

*) In einer Einladung zu Lanzens Jubiläum durch die Hartungſche Zei-

unter Iffland's Direction. Von der Breslauer Bühne kam er 1802 nach Königsberg und verbreitete hier durch Darstellung von Dümmlingen und Naturburschen allgemeinstes Vergnügen. Er spielte den Plumper in Jünger-Centlive's „Er mengt sich in Alles", als Antrittsrolle, den Sperling in den „deutschen Kleinstädtern", den Just; seine Kraft verkennend oder zur Aushülfe sich anbietend, gab er Anfangs den „Hermann" in den „Räubern" und im Azur die Titelrolle, aber das Publikum fand erst Geschmack an seinen Leistungen, da er als Heinrich in Treitschke-Holbergs „Zinngießer" und als Crispin in den „Schwestern von Prag" auftrat. Die letzte Operette, 14 Mal geht sie im ersten Jahr über die Breter, wurde durch ihn eines der ersten Kassenstücke und so wenig, als sein Vorgänger Zeibig, konnten ihm Büttner, Weiß, Pauly u. a. den Preis als jovialer Schneidergeselle streitig machen. Diejenigen, die vor der ersten Aufführung einen Protest erhoben und es dahin gebracht hatten, daß das im Aug. 1802 als zum ersten Mal angezeigte Singspiel nicht gegeben werden konnte, nämlich die vom Schneidergewerk, waren es, die versöhnt und höchlich ergötzt durch Lanzens harmlos gemüthliches Spiel ihm den lautesten Beifall zuklatschten *). Als Heinrich wurde er nicht von Mosevius und als Hurlebusch in Kotzebue's „Wirrwar" nicht von Angely übertroffen, gegen dessen Spiel der Verfasser selbst, obwohl sein größter Beschützer, sich tadelnd erklärte. Als Grotteskspieler füllte Lanz das neue Schauspielhaus seit 1810 als Rochus Pumpernickel durch das köstliche Original, das er in dem musikalischen

tung sind frappante Angaben enthalten, die auf seinen Mittheilungen beruhen werden, aber dennoch nicht ganz verläßlich zu seyn scheinen. So soll Lanz mit Fleck in Danzig oder Königsberg zusammengespielt haben, Fleck ist aber weder dort noch hier gewesen. Hier heißt es: „Seine Mutter, eine berühmte Tänzerin (nicht Agathe geb. Ominger?) gebar ihn während eines Tanzes in dem Berliner Schauspielhause am Abend des 4. Nov. 1782." Also ist die Nachricht in Bertram's Litt. u. Th. Zeit. 1778. S. 578: Am 25. Apr. 1778 „wurde Medeas jüngster Sohn durch den kleinen Lanz, ein Kind von 4 Jahren, besetzt, welcher mit dieser Rolle seine theatralische Laufbahn eröffnete", nicht auf ihn zu beziehn?

**) In Hamburg wurden „die Schwestern von Prag" ausgepocht. Nach der Wiederholung wurde die Schneiderinnung klagbar und der Magistrat untersagte 1800 die weitere Ausführung. Rhode S. 278.

Quodlibet zur Schau ſtellte. — Lanz vermählte ſich mit Joſephine Wolſchowski und wurde der Schwager von Schwartz. Die Partei, die dem großen Schauſpielhauſe zu Liebe ſich gegen Schwartz erklärte, feindete auch die Wolſchowskiſche Familie an und ſo wurde Lanzens Stelle in Königsberg unſicher. Er muß in unpaſſenden Rollen ſich zeigen und wird von der Hendel-Schütz verabſchiedet. Im Jan. 1812 tritt er als Gaſt auf und bald wieder in die Reihe der alten Collegen. Unter Kotzebue's Direction ſieht er ſich durch Angely verdrängt. Er giebt die Kunſt auf und verſucht ſein Glück als Gaſtwirth. Gegen Ende des Jahres 1815 iſt er wieder auf der Bühne und giebt den Heinrich und den Crispin, allein er ſenkt den Jocusſtab und zeigt dem Publikum, daß ihm auch der Ernſt nicht fremde ſey. Wie Schröder, nachdem er füher den Truffaldino in dem „Diener zweier Herrn" geſpielt, ſpäter als Marinelli erſcheint, ſo geht auch er von den komiſchen zu den Intriguanten-Rollen über und verſchafft ſich als Wurm volle Anerkennung, er ſpielt den Robert im „Fridolin", den Caſtellan im „Majorat." Er wird aber wieder für entbehrlich gehalten. Im Jan. 1816 giebt er Gaſtrollen hieſelbſt. Seit Aug. 1817 iſt er Mitglied des Theaters in Danzig unter Hüray's Leitung und wirkt hier in den Gaſtvorſtellungen Ludwig Devrient's mit, zugleich mit ſeiner Gattin und älteſten Tochter. Mit Hüray kommt Lanz 1819 nach Königsberg zurück (jetzt ſpielt er einmal den Franz Moor) und harrt hier unter häufig wechſelnden Verhältniſſen, nachdem der Senior Ströbel das letzte Mal die Bretterwelt betreten hatte, als der „Allergetreuſte" mühſame Jahre aus. Er zeigt ſich nun in jeder Maske als Kant, Napoleon, Voltaire, Haydn u. ſ. w., bald als Komiker, bald als Tragiker und muß bisweilen noch die Rollen ſpielen, die ihm nur in jugendlicherem Alter gelingen konnten. In manchem Stück übertraf er ſich jetzt noch ſelbſt und entwickelte eine Kraft, die dem älteren Theaterbeſucher noch das Bild früherer, gediegener Darſtellungen zurückrief, ſo die Hauptrolle in den „Lichtenſteinern", einer gern geſehenen, von Bahrdt 1834 herausgegebenen Tragödie. Aber wieviel er auch zu leiden hat, die Zeit der Entbehrung und des Elends drückt ihn erſt, als er, vom Director Hübſch entlaſſen, nicht mehr länger dienen und ſelbſt den Herrn machen will. Mit einer Geſellſchaft von 16—18 Perſonen

reiste er in den kleinen Städten des östlichen Preußens umher. Er selbst gab komische Alte und Intriguanten brav, ihm zur Seite standen zwei Schwiegersöhne, die weniger als die vier Töchter leisteten, die von kleiner Soubrettengestalt einander zum Verwechseln ähnlich sahen. In Neufahrwasser spielte er 1838 in einer Scheune. — Das Ländliche gefällt aber dem Veteranen in anderer Weise besser und er lebt jetzt nicht weit von Königsberg bei seinem Sohn, einem Oekonomen, und freut sich der Ruhe. Nur noch zweimal seitdem 1850 und 1851 rief es ihn auf die sonst heimischen Bretter, um den Tag zu feiern, da er vor 50 Jahren bei der Bühne angestellt war und um seiner gastirenden Tochter einen Liebesdienst zu erweisen.

Lanz, der leicht von mehr Erfahrungen und Erlebnissen weiß als Schauspieler, die die Geschichte einer Reise durch die Welt neben ihren künstlerischen Abenteuern vortragen können, hat sich bei den Kunstfreunden ein dankbares Andenken gestiftet. Er ist Allen werth, die ihm in bühnischen oder geselligen Verhältnissen nahe standen, der gern mit dem Frohen froh war und mit dem Trauernden herzliches Mitleid empfand *). Wenn er auch manchmal sich im Memoriren eine Nachläßigkeit zu Schulden kommen ließ, manchmal das Publikum um Verzeihung zu bitten hatte mit Recht oder Unrecht — er erregte Mißfallen dadurch, daß er als Kant in Schall's „Knopf am Flauschrock" auftrat, dadurch daß er als der Bösewicht in Castelli's Drama: „Die Waise aus Genf" eine geliehene Studentenmütze mit dem Albertus-Zeichen trug, dadurch daß er für Hübsch eine erste Sängerin besorgte, die nicht singen konnte — so lieferte sein Künstler-Jubiläum am 6. März 1850 den Beweis, daß man sich gern des alten biedern Künstlers erinnerte. Er gab zwei Rollen, in denen man ihn in Königsberg noch nicht gesehn hatte, den Kaufmann Busch und den Lorenz Kindlein in Kotzebue's „armen Poeten". Als letzterer stach er vortheilhaft von den Mitspielenden ab und

*) Im Blutgericht, einem Weinhause in Königsberg, verkehrte er in guten Zeiten gern. Als er 1820 mit W. Ludewig den bei Tilsit sich erhebenden Rombinus bestiegen, erinnerte er sich des frohen Kreises und in einem launigen Brief mit Beifügung eines Stücks des gesprengten Opfersteins, das eine Madonna darstellen sollte, ermahnte er die getreuen Blutbrüder, insbesondere seinen Freund Dibowski, an Wunder zu glauben und sich zu bekehren.

that noch deutlich dar, daß er Schwartzens Schüler geweſen; in der langen vorzutragenden Lebensgeſchichte gab ſich das Friſche und Gehaltene des Wahren zu erkennen, fern von allem Schleppenden, wogegen man jetzt aus Furcht vor dem Letzteren ein Darüber-Hinhuſchen wahrnimmt, als wenn man nur ins Theater ginge, um die Fabel des Stücks mit nach Hauſe zu nehmen. Zuletzt ſtellte er in Iſouard's „Aſchenbrödel" den Monteſiascone dar, als ſeine Tochter Mad. Agathe Geißler aus Riga die Titelrolle ſpielte *).

Fleiſcher, Schauſpieler und Sänger, hatte wahrſcheinlich das mit Lanz gemein, daß er unter ſeinen ältern Verwandten Schauſpieler zählte. Schröder erzählt, daß er 1800 in Braunſchweig ſeinen 78jährigen Freund Fleiſcher beſucht habe, deſſen verheiratheter Enkel ſich in der Fallerſchen Truppe befand, welche vornämlich in Nürnberg ſpielte **). Unter dem letzteren haben wir unſeren Fleiſcher zu verſtehn. Carnier war der Lateiner im Künſtlerbunde, Fleiſcher der Grieche. Da er es nicht verhehlte, daß er die griechiſchen Claſſiker in der Urſprache leſen konnte, da er jungen Leuten Vorträge über Aeſthetik hielt, da er in den Alten, die er gewöhnlich ſpielte, eine pedantiſche Abgemeſſenheit zeigte, ſo nannte man ihn den Schulmeiſter. In allerlei Theaterſchriften findet man von ihm wenig bedeutende Aufſätze in Proſa und in Verſen, zuerſt im Reichardtſchen Theater-Kalender für 1800. Ein einaktiges Luſtſpiel „Domeſtikenſtreiche" ſchrieb er für Schießler's „Original-Theater". Prag 1829. Mit Carnier wollte er zuſammen eine Zeitſchrift: „der Spiegel" in Königsberg herausgeben.

Karl Friedr. Wilh. Fleiſcher **) zu Braunſchweig 1777 geboren, betrat, nachdem er bereits 5 Jahre ſich der Schauſpielkunſt gewidmet, 1802 zuerſt die Bühne in Königsberg, zugleich mit ſeiner Gattin, deren Namen aber bald vom Komödienzettel

*) Die Erinnerung an ſie iſt unzertrennlich von der an die erſten Vorſtellungen des „Freiſchütz". Nach Dem. Toscani gab die Aſchenbrödel niemand mit ſo großem Beifall und 1851 in noch ſo jugendlicher Lebendigkeit, daß ſie die 27 Jahre hinwegſcherzte, die zwiſchen ihrer erſten Darſtellung und dieſer lagen.

**) Meyer-Schröder II. I S. 179. 180.

erſchwindet *). Er tritt in Opern auf, als Marquis in „Fürſt Blaubart", als Martin in der „Fanchon". In Trauerſpielen erſcheint er ſelten, im „Hamlet" iſt er der Oldenholm (Polonius), in der „Maria Stuart" der Paulet. Selten gab er Hauptrollen, wie den Verrina und den Moſes in Klingemann's Tragödie gl. N. in Luſtſpielen dagegen wird ſeine Kraft häufig verwandt, neben gewöhnlichen Alten giebt er in der „Minna von Barnhelm" den Wirth, im „Räuſchchen" den Doctor Wunderlich. Seine Väter erhalten einen immer mehr und mehr ermüdend ſtereotypiſchen Charakter. Als der Hof 1807 nach Memel ſich begiebt, gehört er mit Ludewig (Nelkenbuſch) und Federſen zu der Abzweigung des königsbergſchen Theaters, die dort Vorſtellungen veranſtaltet. Er iſt Dirigent, als ſie 1808 in Libau ihr Glück verſucht. Als die Hendel-Schütz im Dez. 1811 die Direction niederlegt, verwalten ſie proviſoriſch Fleiſcher und Weiß, die ſeit dem Jan. 1812 ſich als Directoren unterzeichnen. Fleiſcher hob ſein Verdienſt in einer anonymen Theater-Recenſion gegen das der Collegen hervor, die mit griechiſchen Buchſtaben geſchrieben, von dem Redacteur eines Flugblattes in deutſche Schrift umgeſetzt wurde. Nicht die Handſchrift, aber der Redacteur wurde an Fleiſcher zum Verräther, der durch ſie „ſein Todesurtheil" geſchrieben hatte und zugleich die Bühne und Königsberg verließ. Er ging nach Riga, hier war er 1814 Regiſſeur des Theaters, darauf nach Petersburg, wo er bis 1818 an der Hofbühne wirkte. Er kehrte nach Riga zurück und, da er gern wiſſenſchaftlichen Unterricht gab, ſo entſchloß ſich der Künſtler Schulmann zu werden. Er ſtarb, geachtet von ſeinen Mitbürgern, als eines der erſten Opfer der Cholera.

Beinhöfer (Beinhöver) ſpielte auch Alte und war, ohne Fleiſcher's Bildung zu beſitzen, bedeutender, ſo daß er in einzelnen Rollen als ausgezeichnet galt. Er ſetzte in Danzig und Königsberg Cherubini's „Waſſerträger" und Heibl's „Tyroler Waſtel" in Szene und, ſo lange er den Michele und den Waſtel gab, erhielten ſie ſich mit als die beliebteſten Opern auf dem Repertoir. Sein Streben, anſtatt mitzuſpielen, das Spiel zu leiten

*) 1809 trägt ſeine Tochter in einem Deklamatorium „das Blümchen Wunderhold" vor.

und als Director ſich zu zeigen, zog ihm wiederholt bittere Erfahrungen zu und für Lohn ſchmählichen Undank. —

Karl Beinhöfer ſoll, wie Wolſchowski, mit dem er aus dem Oſtreichſchen gebürtig war, Kloſtergeiſtlicher geweſen ſeyn. Nachdem er ein Jahr in Altona unter Dr. Albrecht's Direction Regiſſeur geweſen, kam er nach Königsberg 1802. Wenn er Anfangs in heroiſchen Opern und Tragödien auftrat — ſo ſtellte er im „Axur" die Titelrolle dar, in „Wallenſtein" den Buttler, in der „Maria Stuart" den Talbot, im „Lear" den Kent — ſo bewegte er ſich doch nur mit Glück in einer niedrigern Sphäre. Er erwarb ſich verdienten Beifall als Zeckel in Weiße-Hillers „verwandelten Weibern", als Hermann Breme im „Zinngießer", als Faßbinder im Singſpiel gl. N., Hieronymus Knicker, Monteſiascone, als Papageno, vor allem aber als Waſſerträger und Tyroler Waſtel. Selbſt da ſeine Stimme, die nie vorzüglich war, nur noch über wenige Töne zu gebieten hatte, gefiel er in dieſen Rollen. Aber auch in Luſtſpielen konnte er als Fegeſack, Kaufmann Buſch, Amtmann Zeck, am wenigſten als Runz in Kotzebue's Nachſpiel „die Tochter Pharaonis" erſetzt werden. Als Steinberg 1807 nach Memel zieht, ſollen in ſeiner Abweſenheit die Regie des Schauſpiels Ströbel und die der Oper Beinhöfer übernehmen, letzterer zieht es aber vor, vor des Directors Rückkunft ſich nach Danzig zu überſiedeln, wo er nach beendigtem Gaſtſpiel als Mitdirector neben J. Bachmann tritt. Nicht kann er Rath ſchaffend den mißlichen Verhältniſſen begegnen und kehrt 1808 nach Königsberg zurück, um 1809 wieder in Gemeinſchaft mit J. Bachmann es mit der Direction zu verſuchen. Von Zeit zu Zeit ſpielt er mit der Danziger Truppe im Exerzierhauſe in Elbing. Im Mai 1810 tritt er in Königsberg als Gaſt im „Waſſerträger" auf und giebt eine Reihe ſeiner namhafteſten Rollen. Unter trüben Verhältniſſen erklärt er ſich bereit, das Steuer zu ergreifen, und im Nov. 1813 wirft er ſich zum Direktor auf.

Bei der Verſtimmung der Gemüther, da die Gage nach wie vor ſehr unregelmäßig gezahlt wurde, konnte keine Ordnung aufrecht erhalten und kein Gehorſam erzwungen werden. Kotzebue willens, ein neues Verhältniß der Dinge einzuleiten, hielt es für zweckmäßig, in hämiſchen Zeitungsartikeln alle Mißſtände in den

Vorſtellungen zu rügen und das Publikum gegen den Unternehmer noch mehr zu erbittern. So mußte im April 1814 Beinhöfer abtreten. Er eilte von Königsberg hinfort. Nicht gönnte er ſich die Genugthuung, zu ſehn, wie glänzende Verheißungen oft nur leere Verheißungen ſind. In Riga, wo er eine Anſtellung erhielt, gab er 1817 das Bühnenleben auf. Ein Sohn von ihm ſpielte in Königsberg Kinderrollen.

Moſewius (Moſevius) iſt nach Porſch der erſte geborne Königsberger, der auf der Bühne ſich Ruhm und Anſehn erwarb. Dieſer bewegte ſich mit Glück in einem engen Kreiſe der Darſtellung und ſeines Talentes wurde nicht ſeine Vaterſtadt froh. Moſewius dagegen, Muſiker, Sänger und Schauſpieler, gab die verſchiedenſten Rollen mit Meiſterſchaft und zollte durch ſeine künſtleriſche Anſtrengung dem Orte, dem er ſeine Bildung ſchuldete, den Dank. Er wirkte mit Schwartz, Kühne, Blum zuſammen, aber mehrere Jahre lang nur unbedeutende Rolle ſpielend, gab er keine Proben, daß ein ſo günſtiges Verhältniß bei ihm Frucht anſetzte. Mehr denn als Schüler, leiſtete er als Lehrer im Geſang, und ſeine Gattin war es, die ſeine Kunſt bewährte. Wie reich auch die Stimmmittel waren, mit denen ſie die Natur ausgeſtattet, ſo hätten ſie nach Kennerurtheil nie die brillante Wirkung hervorgebracht ohne ſeinen ausgezeichneten Unterricht. Während Mad. Moſewius als Conſtanze und in allen erſten Partien das Höchſte leiſtete, nahm er lange mit die letzten Stellen im Perſonenverzeichniß der Opern ein, bis im Jahre 1815 ſein Genius obſiegte. Das größte Verdienſt der Kotzebueſchen Direktion iſt darein zu ſetzen, daß ſie bei der ungehörigen Zuſammenſetzung des Perſonals ihn zwang, das allein zu übernehmen, was ſonſt Mehrere geſpielt und geſungen hatten, und ſo ſeine Gaben zur überraſchenden Entfaltung brachte. Als Schauſpieler in ernſten Stücken ſah er ſich durch die provinzielle Ausſprache, deren Königsberger ſich nicht leicht entäußern können, in etwas gehemmt. In einem an ihn in Breslau gerichteten Scherzgedicht wird er: „adler Manſch von Königsbarg" genannt.

Dr. Joh. Theod. Moſewius, in Königsberg 1788 geboren, trat 1805 in einer kleinen Rolle in Kotzebue's „Bayard" auf und mußte, nachdem er in Opern mehrere Jahre im Chor

geſungen, ausnahmsweiſe den Maſſeru und den Pedrillo in „Belmonte und Conſtanze" gegeben hatte, ſich mit kleinen Baßpartien begnügen. Zwiſchen 1810—11 ſang er gewöhnlich den Maſetto, den André in der „Fanchon", den Heimann in Mehüls „Je toller je beſſer." Zu ſeiner Beneſizvorſtellung wählte er den Darius in Salieris „Palmira". Das Ehepaar Moſewius ſchied von der königsbergiſchen Bühne, als die Hendel-Schütz die Direction führte, es gab Gaſtrollen, wie in Danzig, und kehrte erſt 1812 zurück. Als Gäſte erſchienen beide in „Belmonte und Conſtanze" und zwar Moſewius als Osmin. Er giebt nun den Leporello und Papageno, in der „Aſchenbrödel" den Dandini, in Fiovavanti's „Dorfſängerinnen" den Kapellmeiſter Bucefalo, eine Geſtalt voll des ergötzlichſten Humors. Was er als dramatiſcher Geſanglehrer ermöglichen konnte, bewies er, als 1813 Anſchütz im Verlaß auf ſein entzückendes Spiel den Don Juan geben wollte. Moſewius ſtempelte ihn in kürzeſter Zeit zum Sänger und flößte ihm während der Vorſtellung ſelbſt die richtigen Töne ein, ſo unvermerkt, daß das Publikum ſich ſchier verwunderte, über die Feſtigkeit des neuen Don Juans. Bei aller Anerkennung, die Moſewius damals ſchon fand, war dennoch die Trauer um ſeine Gattin größer als um ihn, als es 1813 verlautete, daß die Bühne beide verlieren würde. Erſt 1815 zeigte er ſich in ſeiner ganzen Größe. Jetzt tritt er auf einmal für Viele ein, erfüllt voll Liebe und Eifer und froh des Gelingens vertritt er nicht nur ſeine Vorgänger, ſondern überſtralt ſie großentheils. Er erhält Blum's Rollen in „Axur" „Fürſten Blaubart", in „Johann von Paris" den Oberſeneſchall, in Gluck's „Iphigenia" den Thoas, die Schwartzen's den Richard Boll, im „Geheimniß" den Hofrath, die Beinhöfer's, im „unterbrochenen Opferfeſt", den Pedrillo, den Waſſerträger, die Fleiſcher's, er befriedigt im „armen Poeten" den Verfaſſer Kotzebue und ſpielt vorzüglich den Amias Paulet. Früher hatte er Lanzen als Heinrich im „Zinngießer" nachzueifern verſucht, jetzt Carnier als Derwiſch. Nach Kotzebue's Direction bleibt Moſewius ſo lange beim Theater als es möglich iſt. Im Juli 1816 empfiehlt er ſich mit ſeiner Gattin den Landsleuten durch ein Abſchiedsconcert und begiebt ſich nach Breslau. Beide finden dort denſelben Beifall. Als die gefeierte Sängerin 1825 ſtirbt, beſchließt er von der Bühne abzutreten

Wo er die Künſtlerbahn auf den Bretern begonnen, beſchließt er ſie, indem er im Aug. 1825 ein Gaſtſpiel eröffnet und ſich als Leporello, Ober-Seneſchall, Waſſerträger, Figaro in „Figaros Hochzeit", Jacob in Mehüls „Jacob und ſeine Söhne", Caspar im „Freiſchütz" u. ſ. w. in würdigem Glanze ſehn läßt. In Breslau wird er Director des kön. akademiſchen Inſtituts für Kirchenmuſik, 1829 Univerſitäts-Muſik-Director. Die Muſteranſtalt für ernſten Geſang, die er ins Leben rief, blüht noch immer, unter ſeiner thätigen Leitung, nachdem ſie das Feſt ihres 25jährigen Beſtehens bereits in Ehren gefeiert.

Mad. Wolſchowski und ihre Töchter, wie ſchon bemerkt, eröffneten eine neue Aera des Theaters. Mad. Kramp, die als Iffland's Oberförſterin für unerreichbar galt, muß jener weichen und ebenſo Mad. Ackermann, die größte Sängerin der Schuchiſchen Geſellſchaft, der älteren Tochter, ſowie die Directrice, dem jugendlich blühenden Talente Lieblingsrollen abzutreten, ſich genöthigt ſieht.

Franciſca Wolſchowski, in Prag 1763 geboren, aus einer Schauſpieler-Familie ſtammend, war eine geborne Kaffka. Mit der v. Brunianſchen Truppe kamen Wolſchowski, ſeine Frau und Töchter 1779 nach Braunſchweig *), wurden Mitglieder des Theaters in Mainz und dann der Schuchiſchen Geſellſchaft. In Mainz ſpielten ſie zuſammen mit (Eckardt) Koch, dem Director, mit Stegmann, dem Komponiſten und Sänger, die früher in Königsberg geweſen waren, und mit Dem. Caſſini, die ſpäter dahin kam. Schröder, der den Vorſtellungen 1791 beiwohnte, nennt eine Leiſtung der Madam Wolſchowski „recht gut" *). Von Iffland's „Jägern" iſt die Erinnerung an das liebgewinnende, treuherzige Spiel der alten Wolſchowski den älteren Schauſpielfreunden noch friſch und wohlthuend. Durch ſie erhielt die Rolle einen Zauber der Popularität, der durch freudige Rührung und lebhaftes Wohlgefallen von allen Plätzen her ſich kundgab. Man konnte nicht anders glauben, als daß ſie ſich

*) Theater-Kalender 1790. S. 92. Sie ſpielte damals „Soubretten", zweite Liebhaberinnen, einige Alte im Luſt- und Singſpiel. Meyer-Schröder II. I. S. 68.

in ihrer liebenswürdigen Perſönlichkeit gäbe, und in einem Gedicht an ihrem Wiegenfeſte heißt es:

Du dienteſt der Behauptung zum Beweiſe,
Daß in des Hauſes friedenerfülltem Kreiſe
Des Künſtlers Werth ſich achtungsvoll verſchönt.

Als Oberförſterin gewann ſie zuerſt die Zuneigung des Publikums und erhielt dieſe 22 Jahre hindurch, indem ſie noch 1816 unter Hüray's Directorat als Oberförſterin auftrat. In alten Mütterrollen der Art beliebt, erwarb ſie ſich auch Ruhm durch ihre Claudia in „Emilia Galotti", die ſie gleichfalls überaus häufig ſpielte und für ſie in weit vorgeſchrittenem Alter ſich noch Dank erwarb. „Claudia, ſo ſchrieb man, war ſehr brav und ſogar die heftigen Szenen gelangen ihr vortrefflich Sie ſpielte dieſelbe mit einem überraſchenden Kraftaufwande." Sie ſtellt die Daja dar. Sie ſingt auch manchmal und trägt die Jungfer Salome im „Donauweibchen" ergötzlich vor, weniger die Claudia im „Doctor und Apotheker". Wie der alte Bachmann bisweilen aus der ihm eignen Gutmüthlichkeit nicht ohne Glück heraustreten konnte, ſo auch Mad. Wolſchowski, die einige widerwärtige, kokettirende Weiber ſehr gut zeichnete, die Donna Olimpia im „Don Ranudo". — Mit ſchwerem Herzen betrat ſie in der letzten Zeit die Bühne, da ihr der Vorſtand nicht wohlwollte und mit noch ſchwererem Herzen ſchied ſie von Königsberg. Kotzebue ſetzte die Gage für das Ehepaar Wolſchowski von 20 auf 12 Thlr. herab, ſie bat um 16 Thlr. und Freunde erhielten ſie der Bühne durch eine Zulage. Im Jahre 1817 befand ſie ſich in Danzig mit ihrem Gatten, ihrer Tochter, Mad. Lanz, und ihrer Enkelin, Agathe Lanz. Darauf begab ſie ſich nach Hamburg, wohin ſie wahrſcheinlich Schwartz, als ihr früherer Eidam, eingeladen hatte.

Mad. A. Schwarz, geb. Wolſchowski, ſpielte 1777 in Prag ſchon als Kind und wurde Peppy genannt. Ihre erſten Rollen ſind Gurli und Margarethe in den „Hageſtolzen", Pamina, aber ihre künſtleriſchen Gaben erreichen bald einen Grad der Entwicklung, ſo daß ſie durch ihr Spiel als tragiſche Schauſpielerin, beſonders als Opernſängerin alle Kunſtgenoſſinnen in demüthigen Schatten ſtellt. Merkwürdig iſt es, daß ſie außerhalb

des Theaters nicht durch körperliche Reize anziehn konnte, denn ihr blödes Auge war gläſern, ihre Geſtalt keineswegs untadlich und ihre Bewegungen laß und ſchwerfällig. Man vergaß dies in ihrer intereſſanten Unterhaltung, noch mehr aber, wenn man ſie auf der Bühne ſah. Alsdann verklärte das Feuer der Begeiſterung ihre Erſcheinung, ſie war eben ſo ſchön als lebendig. Schwartz war es, der ihren Anlagen echte Künſtlerweihe gab. Mit ihm befand ſie ſich kurze Zeit in Hamburg. Als das Ehepaar 1801 nach Königsberg zurückkehrte, erklärte ein Correſpondent, man würde es „gar nicht ungern ſehn", wenn Mad. Wieland und die Directrice mehrere Rollen der zu wenig beſchäftigten Mad. Schwarz abträte. Und bald kränzt ſie der Beifall für die Marie im „Fürſt Blaubart", die Conſtanze im „Waſſerträger", die Camilla, Lodoiska, die Königin der Nacht und die Aſtaſia. Auch entzückt ſie als „kleiner Matroſe", als Roſalie im „Doctor und Apotheker", als Röschen im „Hieronymus Knicker". Im recitirenden Schauſpiel tritt ſie nicht in komiſchen Rollen auf, dagegen in den erſten des Trauerſpiels und zwar gewöhnlich in denen, einer entſchieden ſtrengen Richtung, wodurch ſie ſich von ihrer Schweſter unterſcheidet, der dagegen mehr das Freundliche, Zarte und Gefühlvolle gelingt. Mad. Schwarz ſtellt die Phädra dar, die Octavia, die Eliſabeth in „Maria Stuart", die Attilia im „Regulus", die Iſabella in der „Braut von Meſſina." Der Stern ihres Glückes trübte ſich nur zu bald. Unter Carniers Leitung ſpielte ſie 1810 in Elbing. Wenn ſie auch 1815 noch der Bühne in Königsberg angehörte, ſo war ſie ſchon viele Jahre mehr nur gelitten als geliebt. Im Geſang wurde ſie ſchon in ihrer glänzenden Periode in einigen Rollen übertroffen von Dem. Beſſel d. ä., im Spiel von Mad. Kühne. Als Mad. Moſewius in der Oper hervorleuchtete, verſtummte in ihr Mad. Schwarz. Ihr Gatte trennte ſich von ihr 1806 und die Stimme des Publikums, das damals mit all zu großem Intereſſe die Schauſpieler auch außerhalb der Szene beobachtete, erklärte ſich wider ſie. Sie war damals willens, nach Riga zu gehn. Ihre ſtärker gewordene Figur paßte nicht mehr für jugendliche Rollen. Das Publikum, das ſich vorher rühmte, eine Schwarz gebildet zu haben (welches Verdienſt wohl ihrem Angetrauten zuzuſchreiben war), ſah es nun wieder gar nicht ungern, als ſie jugendlicheren

Talenten den Platz räumte. Sie gab zu Kotzebue's Zeit noch die Elisabeth, trat aber schon seit längerer Zeit äußerst selten auf und nur in Rücksicht ihrer traurigen Lage, war das Haus besetzt, als sie mit einem Concert ihr Kunstleben in Königsberg abzuschließen gedachte. Aber noch einmal im J. 1823 tritt sie in der Benefiz-Vorstellung ihrer Nichte Lanz in einer Operette von d'Alayrac auf.

Mad. Lanz, früher Josephine Wolschowski, fünf Jahre jünger als Mad. Schwarz, seit 1803 verheirathet, starb in Königsberg, wo sie gleichfalls noch 1823 spielte und zwar als angestelltes Mitglied der Bühne. Sie war weniger Sängerin als Schauspielerin und schon durch ihr schwaches monotones Organ auf die Darstellung der sanfteren Charaktere gewiesen. Man bemerkte 1803, daß es ihr die Natur versagt habe, als Emilia Galotti das wahr Gedachte wahr wiedergeben zu können. Und Kotzebue erklärte 1815, ihr fehle zu einer vortrefflichen Schauspielerin nur das, was sie sich nicht geben könne, die Stimme. Auffallend ist es, daß sie auch nach Verschwinden des Jugendschmelzes sich in Liebe bei den Zuschauern erhielt, so daß sie noch 1815 als Emma in den „Kreuzfahrern" erscheinen konnte. Mehrere Jahre hindurch blieb ihr der Alleinbesitz von Rollen, wie Friderike in den „Jägern", Luise in „Cabale und Liebe", Amalie in den „Räubern" Minna von Barnhelm. Sie spielte Tells Gattin und die Sena in „Salamo's Urtheil" mit der ganzen hinreißenden Innigkeit wahrer Mutterliebe. Aber sie wagt sich auch an eine Lady Milford, eine Elisabeth in „Maria Stuart". „Diese Taubenunschuld im Blick und Ton, so äußert sich der Rezensent B., konnte unmöglich ein getreues Bild der herrschsüchtigen Virago Elisabeth geben." — Mad. Lanz hatte als Mutter einer zahlreichen Familie, die heitern und trüben Tage ihres Mannes getheilt, es auf der Bühne 1821 abwärts bereits bis zur Schenkwirthin in den „Jägern" gebracht, mit welcher Rolle manche namhafte Schauspielerin endigte. Sie wollte in der Rolle der Frau Miller, die bisweilen auch ihre Mutter gespielt, 1821 ganz von der Szene treten, damals als Agathe Lanz als Aschenbrödel das allgemeinste Entzücken hervorrief. Aber Sorgen für den täglichen Haushalt und die Noth der Directionen, das versprochene geringe Ho-

norar war oft nur ein trügliches Verſprechen, beſtimmte ſie, noch 1823 bis 1825 mühſelig Rollen von alten Frauen, Haushälterinnen, Karikaturgeſtalten abzuſpielen. Im Jahr 1828 feierte ſie durch eine Vorſtellung „das ſilberne Hochzeitsfeſt" den Tag, an dem ihr vor 25 Jahren ein „Ausſteuer-Benefiz" gewährt war.

Dem. Beſſel die ä. und j., Töchter eines Schauſpielers in Berlin, zwei jugendlich blühende Geſtalten, kamen 1803 nach Königsberg und von ihrem Auftreten wird die Zeit der glänzenden Toilette auf der Bühne gerechnet, worin ſie von einzelnen Theaterfreunden unterſtützt ſeyn ſollen. Die Erwartungen, von der älteren heißt es: „die Künſtlerin verſpricht ungemein viel" *), waren zu groß, als daß ſie die Folge hätte bewähren ſollen. Nur drei Jahre waren ſie in Königsberg, als Steinberg 1806 eine Auflöſung der Theaterverhältniſſe in den Kriegsnöthen befürchtend, die Direction einſtweilen niederlegte und mehrere Schauſpieler verabſchiedete. Auf der Reiſe nach Berlin gaben ſie mit dem gleichfalls entlaſſenen Baſſiſten Sehring zuſammen ſowohl in Elbing als Danzig Gaſtvorſtellungen. Im J. 1809 kehrten ſie nach Königsberg zurück, ſpielten aber nur einen Monat und empfahlen ſich für immer, bei der geringen Theilnahme, die ſie fanden.

Philippine Beſſel ſpielte ſeit 1794. In vielen Stücken wirkte ſie zuſammen mit der jüngern Schweſter, jene gab die Lanaſſa und ſie die Palmira, jene die Elvira im „Don Juan", dieſe die Zerlina, jene die Suſanna in „Figaros Hochzeit" und dieſe den Pagen. Früher hatte Mad. Schwarz die Suſanna und die Elvira im „Unterbrochenen Opferfeſt" gegeben. Noch größeren Beifall erwarb ſie ſich in Salieri's „Käſtchen mit der Chiffre" und in der „Fanchon", die ſie 1805 zuerſt auf die Szene führte. In einem Concert trug ſie zuerſt Glucks „Iphigenia" vor. Sie ſang die Conſtanze in „Belmonte und Conſtanze", die Aſtaſia in „Arur", die Camilla. Dem. Beſſel d. ä. gefiel aber auch in Luſt- und Trauerſpielen, als Leonore in „Fiesco" als Ophelia und als Minna von Barnhelm, neben ihr ſpielte hier die Schweſter die Franciſca.

*) Rhode Allgem. Theaterzeitung. Berlin 1800. I. S. 214.

Henriette Beſſel wollte zu einer Bravour-Spielerin ſich ausbilden und begann 16 J. alt, nachdem ſie in Berlin nur Kinderrollen geſpielt hatte, ihre Leiſtungen in Königsberg 1803 mit der Orſina. Sie gab die Amalie in den „Räubern", Afanasja in „Benjowski" und das Mädchen von Marienburg, daneben aber auch die Gurli und die Sophie im „Räuſchchen". Sie fand nicht ungetheilten Beifall und, wie ihre Schweſter vor Mad. Moſewius ſich zurückzog, ſo fand ſie an Mad. Kühne eine Kunſtgenoſſin, die durch ihr erſtes Auftreten den entſchiedenſten Sieg errang.

Mad. Kühne, eine fein gebaute Geſtalt, ſetzte durch ihre Erſcheinung voll des ſeltenſten Liebreizes ein Juwel in Taliens Krone ein, das unvergänglich bis zu ihrem Hinſcheiden vorleuchtete. Sie weckte in Königsberg die Erinnerung an die Baranius, nur um ſie wieder zu verdunkeln. Als Madam Kühne ein ſchelmiſches Mädchen dargeſtellt, urtheilte man hier: „Ihr Spiel war ſo dezent liebenswürdig, ſo liebenswürdig dezent, es herrſchte über das Ganze ein ſo frohſinniger Muth" u. ſ. w. In Hamburg dachte man nicht anders über ſie: „Mad. Kühne war eine der glücklichen, durch Natur und Kunſt empfohlenen Geſtalten, die jedem Fache zuſagen und in jedem willkommen ſind. Als komiſche Schauſpielerin glänzte ſie unter ihren Landsmänninnen vielleicht ohne Nebenbuhlerin. Sie wußte einer Kleinigkeit Reiz zu ertheilen und einer Poſſe dauernden Werth. Je mehr man mit dem bekannt war, was ſie zu ſagen hatte, je geſpannter war man, es von ihr zu hören. Sie war die Gratie des Luſtſpiels und verläugnete dieſe Anmuth auch in der kühnſten Herablaſſung nicht. Der Kunſtrichter hätte verzweifeln müſſen, nachzuweiſen, aus welchem zarten, luftigen Geſpinnſt der Zauber beſtanden" *).

Luiſe Caſſini, ſeit 1805 mit Lenz-Kühne verbunden, hatte in Frankfurt a. M., dann in Dresden geſpielt und kam von dort im Dez. 1804 nach Königsberg, wo ſie den Pagen Paul in Kotzebue's „Pagenſtreichen" und die Franziska in der „Minna von Barnhelm" darſtellte. Der Rezenſent B. ſagt: Kammermädchen ſind ſchwer zu ſpielen „wenn Neckerei nicht in Bösartig-

*) Meyer-Schröder II. I. S. 284.

keit, Laune in Ungezogenheit, Muthwillen nicht in Dreistigkeit ausarten soll. Die Künstlerin schiffte höchst glücklich durch diese Klippen. Ich habe sie von der (als Franzisca abgebildeten) gefeierten Räder gesehen. Unsere Franziska verdiente den Kranz." Die Hendel-Schütz konnte nicht das Andenken an die von jener unvergleichlich gegebene Margarethe in den „Hagestolzen" zurückdrängen. Der liebenswürdigsten Naivität, die sie entfaltete, verdankte man „die Erhaltung manches alten Stücks"; in Hiller-Weiße's „verwandelten Weibern", war sie die Lene, die glücklichste Laune zeigte sie in der Wilhelmine im „Räuschchen". Vorzugsweise gern wurden Stücke besucht, in denen Mad. Kühne neben ihrem Mann spielte. Endlos oft wurde die „Beichte" aufgeführt und der wiederholte Versuch, als das Ehepaar uns entrückt war, die günstige Wirkung jener Darstellung zu erzielen, mißglückte stets, am vollständigsten, als Anschütz und seine Frau, geb. Butenop, den Baron und die Baronin spielten. Mad. Kühne trat auch als Desdemona und Ophelia, als Recha und Agnes Bernauerin auf, in der letzten Rolle ließ sie sich als Leiche, in triefend nassen Kleidern auf die Bühne tragen *), als Amalie in den „Räubern" und Maria Stuart. In solchen Rollen, bemerkte man, würde sie mehr leisten, „wenn die lächelnde Miene ihres Mundes nicht oft dem Tragischen widerspräche. Der Rezensent B. vergleicht sie als Maria mit Mad. Bethmann und diesmal erklärt er sich nicht für Mad. Kühne, doch stellt er nicht in Abrede, daß sie in einzelnen Szenen mehr bewegte, um „die Empfindung der Zuschauer zu wecken und Thränen hervorzurufen." Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Königsberg war sie zwei Jahre der Liebling Hamburgs. Sie erkrankte und die Aerzte legten ihr Unwohlseyn dem Klima zur Last. Die Veränderung des Wohnortes brachte aber keine günstige Veränderung zuwege. Das Ehepaar Kühne kehrte nach Hamburg zurück. Die Gastspiele, die es auf mehreren Theatern gab — stets zeigte sie sich als Margarethe — weckten überall Entzücken und Bewunderung. Sie starb 1823 und wurde auf dem Petri-Kirchhof, begleitet von der

*) Mad. Schröder in Hamburg hatte schon vor ihr in der Art dermaterialistischen Wahrheit sich hingegeben.

allgemeinſten Theilnahme, feierlichſt beſtattet. Nicht der letzte unter den Trauernden war Schwartz.

Mad. Ritzler, der die Natur eine klangreiche Sopranſtimme geſchenkt, hatte auch in ihrem Aeußern von ihr einen überall zu honorirenden Empfehlungsbrief empfangen. Sie war eine kleine liebreizende Geſtalt und vor dem Auftreten der Mad. Moſewius die erſte Conſtanze und Königin der Nacht, die in Königsberg gehört war. Mit dieſen Rollen und mit Oberon eröffnete ſie hier die Reihe ihrer anziehenden Vorſtellungen und trat in die Stelle der älteren Beſſel ein.

Roſa Ritzler und die früher genannte Schmidt waren als erſte Sängerinnen Mitglieder der Carl Döbbelinſchen Truppe, bei der der Gemahl der erſten, ein Virtuos auf der Violine und Bratſche, als Muſik-Direktor angeſtellt war. Mad. Ritzler verfügte ſich nach Königsberg und Mad. Schmidt nach Danzig, aber die erſte ſchloß ſich nachmals an die Geſellſchaft in Danzig und die zweite an die in Königsberg an. Wenn Mad. Ritzler neben den erwähnten Hauptpartien auch die Louiſe, in den beiden Jeſter-Bendaſchen Operetten, mit dem Zauber der Kaltenbach gab, die Hulda im „Donauweibchen", das alte Weib in der „Zauberflöte", die Lucinde (als Matroſe gekleidet) in Weigls „Korſar aus Liebe", ſo wußte ſie auch ſchwierigere Aufgaben zu löſen und ſang die Marie im „Fürſt Blaubart", den Sextus und die Elvira im „unterbrochenen Opferfeſt". Eine gefährliche Nebenbuhlerin erſteht ihr in Mad. Moſewius — nun findet man ihre Stimme nicht angenehm, ihr Spiel unbeholfen und den Verſuch, in der Oper Lilla zu tanzen, unglücklich — weßhalb ſie 1810—1811 in Danzig ſpielt. Neue Rollen ſind hier die Zaide in Stegmann's „Kaufmann von Smyrna" und die Iphigenia und Aſtaſia in „Axur". Nach einem längeren Aufenthalt in Riga kehrte ſie 1814 nach Danzig zurück und ſpielte die Emmeline. 1816 gaſtirt ſie in Danzig und Königsberg als erſte Sängerin aus Reval und trägt in einem Concert, das ſie am letzten Ort mit ihrem Gatten, dem Muſikdirector am Revaler Theater gab, eine Polonaiſe in polniſcher Sprache vor. Zuletzt nimmt ſie eine Anſtellung in Riga an und ſingt hier 1818 die Prinzeſſin von Navarra in „Johann von Paris."

Mad. Mosewius war die erste Sängerin und trat allein in Opern auf. Nicht leicht gab es früher eine Dame, die, wenn sie auch nur in Lust- und Trauerspielen auftreten sollte, nicht bisweilen sang, wie auch Mad. Kühne, und ebenso pflegten die Sängerinnen auch die Verpflichtung zu übernehmen, im recitirenden Schauspiel eine Stelle auszufüllen. Mozart's Constanze war nach der Behauptung von Kennern nie würdiger vertreten als durch sie.

Wilhelmine Müller war in Berlin 1792 geboren. Das Urtheil lautete schon bei ihrem ersten Erscheinen auf dem Theater günstig: „Ihre Stimme hat einen großen Umfang und ihr Vortrag ist voll Natur und Wahrheit. Es gereicht zur Ehre, daß sie sich nicht von der überladenen Manier vieler neuern Sänger hinreißen läßt, ob sie gleich in den schwersten Sätzen eine ungemeine Fertigkeit zeigt"*). Aber schwerlich wäre sie geworden, was sie wurde, wenn sie nicht in Königsberg Mosewius' Unterricht genossen, mit dem sie 1810 den Bund der Ehe schloß. Sie war die Nichte von Emter und wurde vielleicht durch seine Vermittlung an die Bühne in Königsberg berufen. Sie tritt zuerst in einem kleinen Singspiel „das Milchmädchen" von Duni auf. Man vertraut ihr lange nur kleine Rollen an, wie in Mehüls „Schatzgräbern", unter den Gespielinnen Myrrhas, die großen übergiebt man Mad. Ritzler. Aber 1810 singt diese nicht mehr die Constanze in „Belmonte und Constanze", sondern Mad. Mosewius und sie entzündet für ihren Gesang einen flammenden Enthusiasmus, sie singt die Lodoiska, die Elvira, die Gräfin in „Figaros Hochzeit" und 1812 die Königin der Nacht. Ueber dem Zauber ihres Gesanges, einer Sopranstimme, wie man sie nie gehört hatte, voll Fülle, Rundung und Wohlklang vergaß man leicht, was zur Hebung der zu zeichnenden Charaktere nicht eben frommte. In Berlin meinte man, sie sei „in der Darstellung durch Gebärden weniger glücklich, sie scheint kalt und ernst, wo ein leichtes frohes Wesen von ungleich größerer Wirkung wäre." Ungeachtet des redlichsten Fleißes in Königsberg gelang es ihr nicht, sich eine seelenvolle Wahrheit anzueignen, wenigstens konnte

*) Rhode, Allgemeine Theaterzeitung. Berlin 1800. S. 188.

ſie nur ſingend gefühlvoll vortragen. Für die Heldinnen, die ſie darſtellte, war auch die ſchmächtige, hagere Geſtalt nicht paſſend, in der man nie eine ſolche Bruſtſtimme von Alles überwältigender Kraft vermuthet hätte. Gegen das Ende ihres Aufenthalts in Königsberg, das ſie 1816 verließ, hätte eine nicht zu billigende Nacheiferung ſie leicht um ihr eigenſtes, künſtleriſches Beſitzthum bringen können, und auffallend iſt es, daß ihr Gatte dem nicht zu begegnen wußte. Im Juli 1815 gab nämlich die erſte Sängerin Hamburgs, Namens Becker, eine Reihe von Gaſtrollen, deren blendender Glanz durch die Neuheit des Vortrags und durch die ſeiltänzeriſche Kehlfertigkeit das große Publikum in freudiges Staunen verſetzte. Mad. Moſewius, ſo ſcheint es, wurde an ihrer Kunſt voll würdiger Gediegenheit für den Augenblick irre. „Es iſt zu bedauern, ſo ſchrieb man, daß ſeit dem Hierſeyn der Mad. Becker unſere ſonſt mit ſo richtigem Sinn fortſchreitende Künſtlerin jene öfters auf eine unpaſſende Weiſe nachzuahmen, die vielfachen Manieren, Coloraturen und Cadenzen jener in ihren Geſang zu übertragen ſucht.“ Sie kam bald vom falſchen Streben zurück, aber möglich iſt es, daß ſie dadurch, ohne ihrer Stimme zu ſchaden, über das Maaß ihrer Kräfte ſich angriff und den Grund zur Kränklichkeit legte, die ſeitdem oft ihre Tage trübte. In Breslau, wo das reich begabte Künſtlerpaar Beifall in reichem Maaße erntete, ſtarb die ausgezeichnete Sängerin im J. 1825.

Dem. Sehring war, nachdem Mad. Kühne für Königsberg verloren war, der Liebling Aller, der Abgott Einiger. Mit gleichem Vergnügen wurde ſie im Sing- und Schauſpiel geſehn, in ernſten und heitern Stücken, in naiven und ſchalkhaften, ſo wie in zärtlich hinſchmelzenden und thränenreich wehmüthigen Darſtellungen. In ſo verſchiedenen Geſtalten ſie ſich zeigte, ſo umwebte ihre anmuthsvolle Erſcheinung ein romantiſcher Zauber, der den Stolz und Adel milderte und die Armuth und Beſcheidenheit verklärte. Bezeichnend war ihr erſtes Auftreten als Amor in Martini's „Baum der Diana“ und als Oberon in der Wranitzkiſchen Oper. Ihre durchgebildete Altſtimme in dem Grade, als ſie ein durchaus vernehmliches Ausſprechen im Geſange erleichterte, ſchmälerte in etwas den jugendlichen Schimmer. Sie trat ſehr oft auf und die Rollen, die ſie gab, hatten nur das mit einander gemein,

daß ſie alle eine blühende Jugendlichkeit forderten, eine wohlthuende Theilnahme weckten und ſich gleich fern von der tragiſchen Höhe hielten und der niedrigen Komik. Leider trat ſie frühe und eben da von der Bühne ab, als ſie auf der nächſten Stufe zur künſtleriſchen Vollendung ſtand, als der Gewinn einer richtigen Anleitung, die ihr von einer Meiſterin gegeben wurde, zur erſichtlichen Frucht reifte. Mad. Bethmann ſah ſich durch Kränklichkeit genöthigt, die Zeit ihres Gaſtſpiels zu verlängern und faßte eine lebhafte Zuneigung zu dem talentreichen Mädchen voll feiner Bildung und Auffaſſung, ſo daß ſie mit ihr die Fanchon ſtudirte.

Zur Deſſauiſchen Hofſchauſpielergeſellſchaft gehörte ein Ehepaar Sehring (der eigentliche Name ſoll Strohm geweſen ſein), deſſen Kinder Karl, Theodor und Marianne Kinderrollen gaben. Ein Sehring war bei ihr als Souffleur angeſtellt. Karl Sehring bildete ſich zum tüchtigen Baßſänger aus und ſpielte in Königsberg ſeit 1802. Als Marianne, in Bern 1790 geboren, kaum das Alter erreicht hatte, um die ſogenannten Liebhaberinnen zu geben, wandte ſich die Sehringſche Familie 1805 hieher. Dem. Sehring ſang mit ſteigendem Beifall die Zerline, Pamina, Blonde, Donna Elvira und Suſanna in „Figaros Hochzeit." Neben der letzteren war eine ihrer Glanzpartien die Myrrha. Nicht weniger beliebt war ſie als Roſine in Pärs „luſtigem Schuſter", als Roſette in d'Alayracs „Zwei Worte", als Salchen im „Hieronymus Knicker" und als Emmeline. Entſprechende Rollen gab ſie im recitirenden Schauſpiel als Aricia, Luitgarde im „Fridolin", als Eliſene im „Wald bei Herrmanſtadt", als Franciſca in der „Minna von Barnhelm" und als die Unvermählte in Kotzebue's Schauſpiel gl. N.

Ihre letzte große Vorſtellung war 1811 Mehüls „Helena", in der ſie als Helena in der Tracht eines Hirten erſchien und alle Zuhörer hinriß. Die Recenſenten-Piquanterie fügte zu dem Lobſpruch, der ihr nicht entzogen werden konnte, das Bedauern, daß ſolche Gaben — ihre Vermählung ſtand nahe bevor — im Brautbette ihr Grab finden ſollten. Der ſchreibfertige Dorn nahm Partei und griff an, anſtatt die Unziemlichkeit zurückzuweiſen, und führte eine Zeitungsfehde, bis die Sache Gegenſtand eines Prozeſſes wurde. Ein Königsberger und Novellenſchreiber verſuchte auch nach ihrem Tode noch ihr nicht zu trübendes Andenken zu kränken. In demſelben

Jahr, in dem Mad. Moſewius ſtarb, ſtarb auch ſie in Danzig als Geheimräthin Heine eben ſo hoch geachtet, als tief betrauert *).

*) Unter Steinbergs Direction und Sirödets Seniorat wirkten außer den genannten Schauſpielern Atoyſius Wotſchowski, der den Othello nach Schillers Einrichtung 1802 auf die Bühne brachte und als Jago Beifall erhielt. Er ſpielte den Wurm und den Mutey Haſſan. Seine widerwärtige Ausſprache war nur in Intrigquanten-Rollen erträglich, in anderen um ſo weniger, als er ſchlecht oder gar nicht memorirte. Nur ſeinen Angehörigen hatte er es zu danken, daß man ihn ſo lange litt. Zeibig aus Leipzig und Frau gingen 1803 nach Petersburg, er war Tenoriſt und gab den Belmonte und den Criſpin, ſie, vorher Mad. Kellhotz, die Conſtanze (beider Tochter iſt Mad. Pottert, die 1837 erſte Sängerin in Königsberg war). Weyrauch und Frau, er ein brauchbarer Baßſänger, ſie unbedeutend, wandten ſich gleichfalls um dieſe Zeit nach Rußland. Karl Sehring ſang zwiſchen 1802—1806 den Pedrillo in „Belmonte und Conſtanze“ und den Maſſeru. Sein Vater gab mittelmäßig Intrigquantenrollen, ſeine Mutter alte Frauen, wie die Frau Miller in „Kabale und Liebe.“ Friedr. Schmidt ſpielte alle Rollen, etwa wie Fleiſcher, häufig Bedeute, als Baſſiſt ſang er 1802 auch den Pedrillo. Rouſſeau war Büttners nicht unrühmlicher Vorgänger und kam 1802 von Altona hieher. Karl Deichmann, aus Hannover, ein trauriger Barlton-Sänger und Schauſpieler kam von der Dietrichſchen in Aurich und Emden ſpielenden Geſellſchaft 1802 und gab, lange ſtehend, den Don Juan und den Thomas im „Geheimniß.“ Unter Hüray ſpielte er in Königsberg und Danzig 1816—1817. Mehr leiſtete Friderike Deichmann in Kinderrollen, als Julchen im „Räuſchchen“, die aber ſpäter als Mad. Wagner den erregten Erwartungen keineswegs entſprach. Karl Blumauer aus Hannover, war früher in Dresden angeſtellt, ein einſichtsvoller Künſtler, er gab Väterrollen, 1802 den Odoardo, und ſang Baß, ſo bei ſeinem zweitem Aufenthalt in Königsberg 1810 den Gouverneur im „Don Juan.“ Schönhuth und ſeine Tochter aus Magdeburg, er ſpielte komiſche Alte in Singſpielen u. a. den Criſpin, ſie von ſeltener Schönheit größere Rollen in Schauſpielen 1808—1809. Sie waren 1813 in Riga. Deny und Frau 1806 übernahmen unbedeutende Rollen und gingen 1809 nach Danzig. Karl Bärenfeld ſpielte 1805 einige Alte, namentlich Bedienten-Rollen brav. Krieger, ein Königsberger, war das, was früher Batt und ſpäter Feuchtinger waren, ein treues Inventarienſtück der Bühne. Er ſpielte Bediente ſchlecht und gebärdete ſich ſonderbar genug, wenn er mehr darzuſtellen ſich belgehn ließ, wie einſt die Rolle des Criſpin. Er war als feſter Chorſänger nützlich und als Pappkünſtler. Von der Glanzperiode blieb er als Schattenpartie lange zurück und war, da er 15 Jahre geſpielt, 15 Monate mit ſeinen Kindern brodlos geblieben hatte, zuletzt 1817 genöthigt, zu einer Vorſtellung das Mitleid der Schauſpielfreunde anzuflehen. Nicht das Anſehn ihrer Männer konnte auf der Szene eine dauernde Stelle verſichern der Mad. Weiß, Mad. Fleiſcher, Mad. Hitter (die Weiß als Wittwe heirathete), der Mad. Am. Carnier geb. Greve. Karſchin, vom Hamburger Theater, gab 1802 Liebhaber. Mad.

Schon im J. 1791 glaubte man, daß die Schauluſt der Königsberger ein größeres Theater verlange und es iſt damals ſchon von einem Bau auf einem Platz hinter dem Exercierhauſe die Rede, welches längs des Flieſſes einſt da ſtand, wo ſich jetzt das neue Schauſpielhaus erhebt *). Nicht die letzte Klage, die Bruinviſchens Schauſpielhaus ſeit ſeinem Beſtehn wiederholt hervorruft, iſt die Beſchränktheit des Raumes **). Die größeren Opern laſſen es nicht mehr zu, Zuſchauer ins Orcheſter aufzunehmen und wegen Ueberfüllung des Parterre's muß Steinberg die auszugebenden Billete auf eine beſtimmte Zahl ſetzen. Ein Aufruf an die Freunde des Schauſpiels ergeht da am 18. Nov. 1804 von Seiten der Räthe Wißmann, Müller und Stägemann zu Errichtung eines großen Kunſttempels, der 15—1600 Zuſchauer faſſen ſoll. Die Bauſumme iſt auf 65,000 Thlr. feſtgeſetzt, die auf 80,000 und endlich auf 120,367 Thlr. erhöht wird; die erſt genannte Summe ſoll durch Actien, jede zu 100 Thlr., aufgebracht werden, die 5 pCt. tragen. „Ein höherer Ertrag der Actien iſt für die Zukunft wahrſcheinlich", wird bemerkt und das Erforderliche kömmt bis auf 533 Thlr. bald zuſammen. Preu-

Guttermann ſtellte 1803 Heldinnen, die Eliſabeth in „Maria Stuart", Mad. Herbſt Mütterrollen dar; Dem. Em. Herbſt und Fräulein Holzbecher, die 1811 wieder erſchien, Liebhaberinnen. Mad. Bennet, Mad. Wieland und Mad. Eccarius waren Sängerinnen zwiſchen 1801 und 1804. Der Gatte der letzteren gab alte Rollen. Es genügt, die folgenden nur zu nennen: Fasquiel, Rötger, Krieſen, (ſpielte auch in Danzig und in Berlin), Hartmann, Dem. Steinmüller, Mad. Biron, Mad. Backhaus, verheirathete Köttlitz.

Souffleur war viele Jahre Meyer, der geiſtesabweſend in Königsberg ſtarb. Seine Tochter, Schauſpielerin in Weimar, ſpielte in einem Privatzirkel in Kotzebue's „Wüſte" mit dem Verfaſſer zuſammen.

Von Federſen (Feddersen) und ſeiner erſten Frau, Gosler (Goßler), Dragheim, Mad. Czermack, Nelkenbuſch (Ludewig) im Folgenden.

*) Eine Cabinets-Verfügung an den Gen. Lieut. Graf von Henkel, vom 2. März 1791, betreffend: „den hinter dem Exercierhauſe zum Bau eines Schauſpielhauſes bewilligten Platz."

**) v. Baczko, Beſchreibung Königsbergs 1804. S. 140: „das Parterre iſt oft für die Menge der Zuſchauer zu klein; wird noch durch Pfoſten, auf welchen die Logen ruhen, beſchränkt. Die Stimme der Schauſpieler iſt an verſchiedenen Orten nur ſchwach zu hören und das Ganze iſt der Zugluft ſehr ausgeſetzt."

ßens Kriegs- und Leidensjahre hemmten nicht den mit Eifer unternommenen Bau.

Der Druck der Fremdherrschaft konnte es nicht verhindern, daß des Volkes Genius sich freigeboren fühlte, je mehr er sich von außen beengt sah, eine um so größere Kraft entwickelte er im Innern. Zeugniß davon geben in Königsberg die Sternwarte und das Schauspielhaus. In jener erhob sich eine Wissenschaft, die hier beinahe unbekannt war, in diesem dagegen ging eine Kunst unter, die hier herrlich geblüht hatte. Der Regierungsbaurath Müller entwarf den Plan zu beiden Gebäuden. Bei jenem ward seine Erfindung durch den Astronomen geleitet, bei diesem ließ man ihm freie Hand in gläubigem Vertrauen auf des Architekten Geschmack und einsichtsvollen Scharfsinn. Schon oft hat die Aufführung eines großen Hauses Glückliche und Reiche zu Grunde gerichtet und sie gezwungen, anstatt sich behäbig einzurichten, den irrenden Wanderstab zu ergreifen. Dieses Schicksal ward über die hiesige Künstlergenossenschaft verhängt, die nicht die Mühen des Krieges, sondern die Anstrengungen des Friedens um die Frucht ihres treubewährten Wirkens brachten.

Das Wehe, das über das Vaterland kam, entlud sich in der Schlacht bei Auerstädt mit so furchtbarer Gewalt, daß die Entscheidung nach der Schlacht bei Pr. Eilau und Friedland nur als eine natürliche Folge erschien. Da eine feindliche Fregatte den Hafen von Pillau besetzte, Verzagtheit und Mißmuth die Musenstätte verödete, glaubte ihr Vorsteher das Ende seines Reichs zu sehn.

Der Director Steinberg, der wohl daran that, als Schauspieldichter und als Schauspieler zu feiern, erwarb sich durch Pflichttreue, unermüdliche Thätigkeit und weislich geregelte Geschäftsführung in einem durchaus geräuschlosen Wirken den Dank des Publikums und seiner Collegen. Am 30. Mai 1802 eröffnete er sein Theater mit Spießens Ritterschauspiel „Klara von Hohenеichen" in dem neben Ströbel, Schwartz, Weiß, Carnier und Emter, neu gewonnene Mitglieder mit Beifall auftraten. Er ist fortwährend bemüht das Personal zu verbessern. Lemm würde seiner Einladung gefolgt seyn, wenn nicht Iffland, um ihn zu fesseln, ihm einen höheren Gehalt gegeben *). Ein Kapi-

*) Wolfs Almanach 1838. S. 65.

tal von 2500 Thlr., das in drei Jahren zurückgezahlt werden soll, um Sängerinnen und Schauspielerinnen nach Königsberg zu berufen, ist leicht beschafft. Die Einnahme ist gesichert, indem das Parterre-Abonnement auf 150 Vorstellungen, wie es die Direction nur verlangen kann, zu Stande kömmt und nicht so viel Logen vermiethet werden können, als gewünscht werden. Der Sommer wird vom Winter vollständig übertragen. Die Theilnahme des Publikums regt die Spielenden zu verstärktem Wetteifer an. Es wird nicht in der Garderobe gespart, die nicht weniger geschmackvoll als kostbar im Hause des Directors Säle einnahm und von durchreisenden Schauspielern regelmäßig in Augenschein genommen wurde. Große Opern und große Trauerspiele wurden in Königsberg so früh, als auf den vornehmsten Bühnen gegeben. „Die Hochzeit des Figaro" wurde in demselben Jahr, als in Hamburg, die Trilogie „Wallenstein" ein Jahr früher in Szene gesetzt. Die Sorgfalt, mit der es geschah, wurde meistens anerkannt. „Eine Kleinigkeit" ward einst gerügt, denn hier „wo die Direktion mehr thut, als die manches Theaters", fiel auch das weniger Störende schon auf. Wenn Unwille laut wurde, so meist von Seiten derjenigen, die Dutzendbillete besaßen, sobald von ihnen eine kleine Nachzahlung verlangt wurde bei den ersten drei Vorstellungen Aufwand erfordernder Stücke, darüber, daß bisweilen auch am Sonnabend gespielt wurde, weil das Abonnement nur für die gewöhnlichen Spieltage galt. An Störungen, die vom Parterre ausgingen, fehlte es nicht, im Ganzen war aber die Haltung der Schauspieler und des Publikums gleich würdevoll, wenigstens kam Aergerliches nur hinter den Culissen vor. Zu den Seltenheiten gehörte es, wenn ein Schauspieler verhöhnt oder ausgepfiffen wurde. Der gute Geist, der in dem Künstlerverbande herrschte, die Liebe zur Kunst, die ihn und die Schauenden beseelte, wie der spätere unangenehme Verlauf der Steinbergschen Direction es lehrte, beruhte eigends auf dem Ansehn, der Einsicht und dem richtigen Takt des oben gerühmten Anton Schwartz. Er stand nicht berathend zur Seite, sondern er ordnete an und bestimmte und verdiente das volle Vertrauen des Directors und des Publikums, das er genoß. Es war wohl zunächst die Zaghaftigkeit Steinbergs daran Schuld, daß das Unternehmen, als es freudig gedieh, durch die kriegerischen Ereignisse einen unver-

windbaren Stoß empfing. Eine augenblickliche Verlegenheit, da eine Zeitlang bei der verhängnißvollen Gestaltung der Dinge das Theater leer blieb, brachte diesmal bei Steinberg eine solche Bestürzung zuwege, daß er, noch früher als Bachmann in Danzig, sich als zahlungsunfähig erklärte, im Sept. 1806. Eine Theater-Administration wird eingesetzt, das Personal verkleinert und zu dem technischen Vorstand nicht Schwartz gewählt, sondern Ströbel und Beinhöfer, welche auch später, als Steinberg mit einem kleinen Theil der Truppe in Memel und Curland spielte, die Regie führten, der eine vom Schauspiel, der andere von der Oper. Schwartz, der Bassist Sehring und die beliebten Künstlerinnen Bessel verlassen das Theater. Die Logen-Abonnements-Billete, sowie die Parterre-Dutzend-Billete verlieren für zwei Monate ihre Gültigkeit. Die Komödienzettel, um ihre bindende Kraft zu verläugnen, verlieren das Datum und werden mit „Heute" bezeichnet. Wie in Danzig, war es auch in Königsberg ein Justiz-Commissarius, der die Zügel der Regierung ergriff, der Criminalrath Brausewetter. Wer diesen Mann nur gesehn, weiß, daß niemand der Kunst ferner stehn konnte als er, dennoch glaubte er seine Stimme auch bei den Proben nicht unterdrücken zu dürfen und spendete Lob und Mißfallen. Als Empfindungen vor dem Schauspielhause in Königsberg, bei unfreundlichem Wetter, las man in einer Berlinischen Zeitung:

Brause Wetter und Sturm und Unflath häufender Regen,
Brause Wetter, nur wirf Tempel und Musen nicht um.

Diejenigen, die sonst gern das Kunstinstitut unterstützt hatten, wandten sich jetzt verdrüßlich von ihm ab, wenn auch Steinberg in einer Ansprache an das „gütige", „liebenswürdige Publikum" dasselbe für die Administration günstig stimmen wollte, als sie auch am 1. Nov. erklärte, die Dutzend-Billets noch nicht annehmen zu können. Der Krieg rückt nah und näher, aber die Furcht ist größer als die Gefahr vor dem Bestehen des Theaters. Im Nov. 1806 zieht der Hof nach Königsberg. Das königliche Paar besuchte gern das Theater, um sich dem Volke zu zeigen, das in treuer Liebe und Hingebung aufrichtige Huldigung darbrachte und die Bitterkeit des Schmerzes erst in Louisens Thränen er-

kannte*). Patriotismus half die Räume füllen. Es wurden Muth und Vertrauen erweckende Vorſtellungen gegeben, (ein Prolog hieß: „Muth und Vertrauen"), „Friedrich Wilhelm vor Rathenau" von Rambach, „Wallenſteins Lager", zu deſſen Schluß ein von Berlin herübergekommenes Kriegslied „die Trommel ruft, die Fahne weht geſchwungen" geſungen wurde, beziehungsreiche Vorſpiele. In einem von Heinr. Barbeleben „Kunſt und Vaterland"**) ſpricht der Genius:

Erhebe dich in angeſtammter Kraft.
Vertrauend, eifrig, feſten Muths und dankbar
Des würd'gen Herrſchers großes, würd'ges Volk,
Glaub' an dich ſelbſt!
Die Welt bleibt jung und kräft'ge Zeiten kommen.
Gefallen iſt der morſche Stamm, das friſche Reis
Zur höhern Krone ſchließt es fröhlich auf.
(Mit dem eignen Kranz die Königsbüſte krönend.)
Du Herrlicher biſt beſſ'rer Stunden werth:
Der Kranz, den deine Ahnherrn mir geflochten,
Er ſoll vor Fürſt und Völkern mich umſtralen —
— kommen wird die Zeit, daß du mein Haupt
Mit neuer Glorie ſchön umſtralſt.

Als am 26. Dez. 1806 die Ruſſen einen glänzenden Sieg erfochten haben ſollten, die aber nach Oſtrolenka ſich zurückzogen, ſo ertönte in dem Jubel, von dem das Theater wiederhallte, die Stimme eines Studenten, der auf Napoleon ein donnerndes Pereat ausbrachte. Der kühne Jüngling erhielt unter der Hand die Weiſung, ſich ſofort nach Rußland zu verfügen. In einer Warnungsanzeige des Polizei-Directoriums vom 31. Dez. 1806

*) In einem Referat von Königsberg 20. März 1808 in der Sonntagszeitung: „Der Geldmangel ſteigt. Unſer Hof ſchränkt ſich äußerſt ein. Jede Klage verſtummt und die Liebe für den Regenten wird vermehrt, wenn er wie Carl XII. in der Ukraine that, das Brot, welches man ihm als ungenießbar vorzeigte, ſelbſt koſtet, oder wie Alexander, um nicht allein zu genießen, das wenige Waſſer verſchmäht, welches man für ihn in der Wüſte aufzutreiben vermogte."

**) Der Prolog erſchien im Druck „für die Schaubühne in Königsberg am 18. Jan. 1808. Königsberg."

ist folgende Stelle: „Es ist im Schauspielhause, bei den Aeußerungen der Freude über die errungenen Vortheile der russischen Waffen ein einzelner Ausruf laut geworden, der nicht den Beifall des gesitteten, mit Ueberlegung handelnden Publikums erhalten hat.“ Im Jan. 1807 zieht sich der Hof nach Memel zurück. Steinberg, der das Privilegium sich nicht entwinden ließ, hatte nur dem Namen nach die Direction aufgegeben. Die Verhältnisse waren ungeachtet der trüben Zeit wieder möglichst geordnet und gestalteten sich immer besser, so daß Carnier 1808 schrieb: „In pecuniärer Hinsicht ist jetzt eine günstige Periode und im Aesthetischen geschieht auch Anerkennungswerthes. Die Bühne vortheilte von der Anwesenheit der russisch-preußischen Armee.“ Ihr gereichten die fremden Gäste nicht zum Schaden, „erst die Bewohner, welche das jenseitige Ufer der Oder verlassen hatten, dann die Russen, dann die französischen Behörden.“ Steinberg, um dem Hof in seiner Abgeschiedenheit heitere Abende zu bereiten, verband sich mit einem Schauspielunternehmer Riesam, der von Pommern gekommen war, um mit ihm und einigen Mitgliedern der eigenen Truppe Vorstellungen in Memel zu geben. Wenn Riesam auch vor dem Anfang von dem Unternehmen zurücktrat, so gab Steinberg darum nicht seinen Plan auf und reiste mit den Schauspielern Fleischer, Nelkenbusch (Ludewig), Deny, Mad. und Dem. Herbst (nachmaliger Goßler), Federsen und dessen erster Frau u. A. nach Memel. Hier nahm Steinberg oft, wenn auch eine bescheidene Stelle, unter den Spielenden ein. Als das Königspaar wieder Memel verließ, fand sich die kleine Gesellschaft nicht bewogen, nach Königsberg zurückzukehren und der günstigen Meinung vertrauend, die in Kurland für das Schuchische Theater sich erhalten hatte, ließ Steinberg sie nach Libau gehn und erwählte den besonnenen Fleischer zu ihrem Haupt.

Unterdessen wird von Ströbel und Beinhöfer Namens der Administration das Theater in Königsberg geleitet, die von Steinberg ausgegebenen Billete nach und nach realisirt. Die Franzosen erkennen durch zahlreichen Besuch den Werth der Oper an und auf Befehl des französischen Gouvernements wird „Belmonte und Constanze“ gegeben. Die Comödienzettel sind deutsch

und franzöſiſch *). Neben Opern, wie „Titus" wurden Stücke von Goethe und Schiller einſtudirt „Egmont" und „die Braut von Meſſina."

Ungeachtet der wechſelnden Zuſtände Königsbergs während dieſer Zeit wurde unabänderlich am neuen Schauſpielhauſe gebaut. Der Hof, der für den Bau ſich intereſſirte, ſchenkte den Platz, auf dem die Ruinen der unvollendeten Garniſonkirche einſt geſtanden. Das Schauſpielhaus ſollte ſich auf kirchlichem Boden erheben, wie eine Kirche ſpäter die Stelle des alten Schauſpielhauſes einnahm. Am 16. Juli 1806 ward der erſte Stein vom Staatsminiſter Baron F. L. v. Schrötter gelegt. Die Inſchrift **) lehrte, daß der Geh. Rath Stägemann, der Kriegsrath Wißmann und der Baudirektor Müller die Männer waren, denen die Stadt das Werk verdankte, zu dem Hohe und Reiche (die Commerzienräthe Prin und Schwinck, die Criminalräthe Brandt und Brauſewetter, der Dr. Motherby, der Buchhändler Nicolovius, der Director Steinberg und viele Andere, die mehr oder minder große Erwartungen an das Unternehmen knüpften), gern beiſteuerten. An dem Abend der Feier verkündigten die Schauſpieler von der Szene herab ihren Dank. Man ſah nunmehr eine koloſſale Steinmaſſe hinter den rieſigen Baugerüſten emporſteigen, unter denen bei flüchtigem Aufenthalt die Franzoſen bisweilen für ſich ſelbſt oder ihre Pferde ein Unterkommen ſuchten. Die Herrlichkeit des Innern, die man nach Jahresfriſt am Tage und im erſten Entſtehn ſchon wahrgenommen hatte, ſteigerte die Erwartung mehr und mehr. Die Eröffnung des Theaters war der ſehnlichſte Wunſch. Der Baumeiſter mußte, um ihm einigermaaßen zu genügen, den Concertſaal vorläufig zum Theater einrichten, auf dem einige Male geſpielt wurde. Die Leute glaubten, man zögerte abſichtlich mit der völligen Beendigung, damit die Einweihung durch die Anweſenheit

*) Avec permission des autorités françaises les acteurs allemands donneront. Die Zauberflöte = La flûte enchantée ou les mystères d'Isis. Die Theater-Probe (dem Impromtu de Versailles von Moliere frei nachgebildet) = La Repetition, die Mitſchuldigen = Tous coupables, die Räuber = Moor, chef des brigands.

**) Auf einem großen Bogen iſt ſie abgedruckt.

des Hofs die höchste Feier gewinne. Am 25. Juli 1807 zogen die Franzosen von dannen und die heiß erflehte Rückkunft von Memel erfolgte am 16. Jan. 1808. „Von den Grenzen des Reiches, hieß es, kehrt Er zurück in unseren Kreis, in unsere Arme. Lange haben wir Ihn entbehrt, lange Ihn und Louisen, die Königin unseres Vaterlandes und unseres Herzens ersehnt.“ Die Eröffnung des neuen Theaters ging aber erst am 29. April 1808 vor sich. Vorher wurde eine Probevorstellung zum Besten der Armen gegeben, in denen man an Bruchstücken beliebter Schauspiele und Opern *) sehn und prüfen sollte, mit welcher Pracht und welchem effektvollen Erfolg künftig alle Darstellungen gekrönt seyn würden. Nicht weniger als die Szenen, die die beliebtesten Schauspieler und Sänger im überfüllten Hause aufführten, erregten die Szenen, die Breysigs Pinsel geschaffen, laute Bewunderung. Bei der feierlichen Einweihung des Panorama-Theaters fiel die Darstellung von „Titus“ mit einem Prolog: „die Erstlingsgabe“ überaus glänzend aus **). Das Zuströmen der Schaulustigen ist so groß, daß man die Bestimmung trifft, Kinder unter 12 Jahren nicht zu den ersten Vorstellungen zuzulassen, daß verschiedene Eingänge geöffnet werden zu den hohen und niederen Plätzen. Da Aussicht ist, daß die Administration wieder die Direction Steinberg's ablösen werde, so verläßt Schwartz Stuttgart und reist nach Königsberg. Zwei Monate nach der Eröffnung steht am Mittage das neue Schauspielhaus in Flammen, am 1. Juli 1808. Die Entstehung des Feuers bleibt unermittelt ***), was sich an brauchbarem Mauerwerk erhalten hat, ist

*) Aus „Maria Stuart“, dem „unterbrochenen Opferfest“, dem „Corsaren aus Liebe“ von Weigl und der „Zauberflöte“.

**) In der Rede des Abschieds vom alten Hause, die Ihm und Ihr gewidmet ist:

Hundert war hier gegen Eins zu wetten,
Daß in einer Zeit, wo tiefe Trauer
Rund um uns von allen Seiten tönet,
Nimmer wir die Wanderung beträten
Von der lang gewohnten kleinen Hütte,
Von dem lieb gewordnen heimschen Herde
In des neuen Prachtgebäudes Thore.

Weygoldt's Morgenzeitung 1808. S. 153.

***) v. Baczko, der zum Besten seines Freundes Steinberg ein Schauspiel

von geringem Werth, die Feuerverſicherungsſumme ſetzt aber den Wiederbau außer Zweifel. Da das jetzige Theater eine ziemlich genaue Copie des abgebrannten iſt, ſo verbleibt die Beſchreibung dem folgenden Abſchnitt. Dieſes war noch nicht vollendet, verſprach aber, wie Carnier meinte, „das fehlerfreiſte in Deutſchland" zu werden. Wilh. v. Humboldt hatte ſich günſtig über das Panorama-Theater ausgeſprochen und Mad. Bethmann den Riß deſſelben mit großem Beifall geſehn. Schwartzens Urtheil, das ſich entſchieden gegen das Panorama-Theater erklärte, ſtützte ſich nicht auf Zeichnungen, ſondern auf ſelbſt gemachte Erfahrungen. Er hielt dafür, daß der Verluſt des Hauſes zu verſchmerzen ſey, da nun wieder im kleinen geſpielt werden könnte, wo die Vorſtellungen mit dem 17. Juli 1808 anhuben. Schwartz iſt Mitdirektor und eine Zeitlang ſteht ſein Name allein unter den Comödienzetteln, unter ihm feiert die Kunſt neue Triumphe und wie groß auch der Reiz des Neuen iſt, ſo geben die Beſucher des Theaters keine Verſtimmung zu erkennen, nothgedrungen dem Alten huldigen zu müſſen. Wie viel auch der Brand Einzelnen gekoſtet, das Gedeihen des wohl geordneten Kunſtinſtituts leiſtete Erſatz, in ſo weit es möglich war. Der Commerzienrath Prin, der ſich als Actionnair und als General-Rendant der Baukaſſe bemerkbar machte und gern ſchrieb *), wandte ſich Namens des Theaters an den König, mit der Bitte, Ueberflüſſiges der Opern-Garderobe in Berlin als Unterſtützung der durch den Brand Beſchädigten gewähren zu wollen, worauf er die Weiſung erhielt, darüber mit Iffland zu verhandeln. Es erfolgte nichts und brauchte auch nicht dringend verlangt zu werden. Schwartz, dem es mehr auf den Kern, als die glänzende Schale ankam, erkannte richtig, daß nur im kleinen Theater vollendete Darſtellungen zu erzielen ſeyen, denn die häufigen Wiederholungen guter Stücke, laſſen den Künſtler Herr ſeiner Aufgabe werden, während im großen Gebäude, das Tauſende von Zuſchauern faßt, nur wenige

„der Mennonit" auf Subſcription herausgab, theilt in der Vorrede, nach aktenmäßigen Quellen, über das Ereigniß das zur Kenntniß Gekommene mit.

*) Sein Gegner, wie der Kotzebue's, war der Kaufmann A. Krauſe, der die Schreibereien des erſten verſpottete und den andern dadurch neckte, daß Inſerate mit A. K. unterzeichnet, auf ihn bezogen wurden.

verlangt werden, im kleinen ſchreitet, bei ſelbſt langſamem Vortrage die Handlung ſchneller vor, da von den Spielenden nicht große Räume zu durchſchreiten ſind und ſchleppende Abgänge vermieden werden, in dem kleinen Hauſe kann auf den gewählten Theil der Zuſchauer Rückſicht genommen werden, im großen heißt es, die Menge muß es bringen und von ihrem Geſchmack iſt alsdann die Kunſt abhängig, wenn ſie ihr Daſeyn friſten will. Der Untergang des neuen Schauſpielhauſes war zum Aerger derjenigen, die das Schöne nicht vom materiell Großen zu ſcheiden wußten, faſt vergeſſen. Ein neuer Tempel erſteht aber aus den Ruinen, der König hat den Bedarf des erforderlichen Bauholzes dem Architekten zugeſichert, der nur um der Ehre willen, ohne Lohn den Muſen ſeine eifervollen Dienſte widmet. Schwartz erklärt da, daß er in keinem andern Theater, als in einem Culiſſen-Theater ſpielen werde. Es wird ihm auseinander geſetzt, daß ein ſolches nicht allein mit echter Kunſt unverträglich, in jeder Art unzweckmäßig, ſondern auch „koſtſpieliger und einer viel größeren Feuersgefahr ausgeſetzt" ſey*). Wenn man auch nicht geradezu ſich dahin ausſpricht, daß er das Edle nicht zu faſſen vermöge, ſo macht man ihm doch bemerkbar, daß man nicht den „Eigenſinn des Einzigen" gegen den Wunſch ſo Vieler werde aufkommen laſſen und „ein Monument der Kunſt und des guten Geſchmacks", das 105,000 Thlr. gekoſtet, als nicht vorhanden anſehn, man tröſtet ſich damit, daß „kein Menſch unerſetzlich ſey." Es verlautete, Schwartz habe allerhöchſten Ortes neben dem Schuchiſchen Privilegium und den Gerechtſamen der Actionnairs ſich um eine beſondere Conceſſion beworben. Man kömmt ihm zuvor durch eine „auf die reinſte Wahrheit gegründete Darſtellung", an die man die allerunterthänige Bitte anknüpft, dem Schwartz nicht zu willfahren und die „nachtheilige Rivalität zweier Theater nicht zuzulaſſen, da die bisherigen Unternehmer des einen ſtets mit Inſolvenz geendigt" hätten (!!!). Es wird beſtimmt, daß künftig nur allein im neuen Schauſpielhauſe Dramatiſches dargeſtellt werden dürfe. Es regnet eine Flut von Schriften für und wi-

*) In das Verlangen nach einem Culiſſentheater könne nicht gewilligt werden „ohne der Vernunft wehe zu thun und ohne den verdienſtvollen Architekten zu kränken."

der und Prin läßt es ſich namentlich ſauer werden, Müllers gekränkte Ehre zu verfechten. Das Schauſpielhaus ſollte eröffnet werden, noch vor der Abreiſe des Hofs nach Berlin. Iffland und Mad. Bethmann ſollten als mitwirkende Gäſte dem Panorama-Theater die würdigſte Opferflamme anzünden. Wie ſehr ſtimmte man die Saiten herab! Jene kamen nicht, Schwartz drohte zu gehn und man vermiethete an den Schauſpieldirector der kleinſten Truppe, an Heckert in Tilſit, das neue Schauſpielhaus und zwar auf ſechs Jahre. Dieſer vermehrte, um in ſeinem Contingent ein Paar namhafte Größen zu haben, es um zwei Mitglieder, denen Schwartz gekündigt hatte, Federſen und Mad. Ritzler. Dem Manne that es noch vor der Uebernahme leid, in ein ihn gewiß überraſchendes, glänzendes Anerbieten eingegangen zu ſeyn. Heckert ſchrieb an die Actionnaire: es würde ihm „ein äußerſt unangenehmes Gefühl erregen, Herrn Schwartz ein trauriges Loos zu bereiten"; da er ſelbſt „ſein Brot reichlich" habe, ſo würde es ihm „keine Ruhe laſſen". Bei einer ſo großen Gutherzigkeit oder einem ſo geringen Muth, denn er ſollte wohl nach dem Willen der Actionnäre imponirend den Anſpüchen Schwartzens entgegentreten, blieb dieſen nichts Anderes übrig, als den Helfer in der Noth der Verpflichtung zu entbinden. Schwartzen bei Wiederholung ſeiner Wünſche wird wiederholt, daß es ſich um Großes handelte, um Rettung eines großen Capitals und eines edeln Denkmals der Kunſt. Schwartz will ſich da den Bedingungen fügen und dem Verſprechen Müllers vertrauen, „daß jedes Stück im neuen Theater, ſo gut wie im Culiſſen-Theater gegeben werden könne", aber ſobald ſich dieſes nicht bewähre, ermächtigt ſeyn, den Contrakt wieder aufzuheben. Schwerlich konnte er erwarten, daß man es auf eine ſolche Bedingung würde ankommen laſſen. Er machte ſich darauf anheiſchig, ſowohl die Miethe des großen Theaters, als die des kleinen zu tragen, wenn man ihm geſtattete, in dieſem, ſo oft er es für gut hielte, zu ſpielen. Einer Forderung der Art war bereits vorgebeugt. Der König gewährte dem Direktor einen jährlichen Zuſchuß von 2000 Thlr. als Miethe für die große Königsloge, die, wenn der Hof nicht anweſend wäre, von den höchſten Militärs und Staatsbeamten benutzt werden ſollte. Schwartz übernimmt die Direction. Wieviel größer auch die Tageskoſten waren, ſeit der

durch einen Prolog vollzogenen „Weihe" am 9. Dez. 1809 des neuen Schauspielhauses, so ist der Anfang der Art, daß bei den Bewunderern des Neuen der Genuß durch keine Besorgniß beschränkt wird. Der Hof, der nur bis zum 14. Dez. noch in Königsberg verweilte, beehrte sechsmal die überfüllten Räume mit seiner hohen Gegenwart. Als man vor 1½ Jahren den Einzug in das große Haus gehalten, weilte die Wehmuth noch gern auf alter Erinnerung und mit einer Feier trennte man sich,

Von dem liebgewordnen heimschen Herde *).

Diesmal würde eine solche keinen Anklang gefunden haben. Wie man damals zum Ausdruck gegen tyrannische Bedrückung zum Redner Goethen wählte, indem „Egmont" zum ersten Mal über die Szene ging, so jetzt Schillern, dessen „Tell" zum ersten Mal in würdiger Weise dargestellt wurde. Noch war kein halbes Jahr verronnen, so war der Glanz, den der Architekt und der Decorateur über die Darstellungen verbreitet, dermaaßen verblichen, daß ein Grauen der Verödung die zusammenschmelzende Zahl der Theaterfreunde umfing. Das bunt wechselnde Repertoir ließ den Schauspielern keine Zeit zum Nachdenken und verstimmt genügten sie im leeren Hause nur einer äußerlichen Verpflichtung und die Zuschauer wiederholten die Klage, daß man im neuen Hause nicht hören könne, mit um so größerem Recht. Steinberg stand, wie vorher, neben Schwartz und half ihm, soviel er vermogte. Er hatte die Direction schon im kleinen Theater ihm so gut, wie übergeben, aber das Privilegium, das auf die Schuchischen Geschwister ausgestellt 1802 in modifizirter Weise von Neuem bestätigt war, hatte er ihm ohne Weiteres nicht ablassen können. Dennoch sah er dem Streit zwischen Schwartz und den Actionnairen nur aus der Entfernung zu, indem ihn das Ansehn der Machthaber imponirte, die auf die allerhöchste Willensmeinung des damals hieselbst residirenden Hofes verwiesen, und es ihm nicht gleichgültig war, es mit seinem einsichtsvollen Freunde

*) In der Abschiedsrede wurde gesagt:
Lebe wohl denn Zeuge mancher Freuden,
Mancher herzlichen Erhebung Zeuge,
Mancher sanften, fromm geweinten Zähre,
Mancher heitern, lebensfrohen Stunde.

und Hausgenossen zu verderben und mit dem Theile des Publikums, das der Schwartz-Steinbergschen Verwaltung ungeschwächten Beifall zollte. Aus dem Dunkel einer unscheinbaren Wirksamkeit wird auf einmal Steinberg hervorgezogen als Besitzer des Privilegiums und Schwartz mag ihn nicht im vollen Genuß des Eigenthumsrechts kränken. Durch „die Nothwendigkeit" sieht sich dieser gezwungen, das Unternehmen aufzugeben und Königsberg zu verlassen. Die Ueberzeugung, daß er, das Gute zu fördern, „den bestehenden Umständen nach, nicht ferner" vermag, treibt ihn hinweg. Nach dem Schluß der ersten Darstellung, der „Schweizerfamilie", in der er gespielt und gesungen, tritt er am 12. Mai 1810 die Direction an Steinberg ab. „Ich nehme nichts mit, erklärt er scheidend, als das Bewußtseyn, Ihre Liebe verdient und auch die Liebe manches würdigen Mannes errungen zu haben." Um ohne Vorwurf gehn zu können — die günstige Stelle eines Regisseurs des Hoftheaters in Stuttgart hatte er aufgeopfert — übergab er, wie er sich ausdrückt, die Früchte seiner Anstrengungen, seiner Sorgen seinem Nachfolger für den geringe Summe der am Ort abzutragenden Schulden. Ein späterer Versuch, sich wieder in Königsberg einzubürgern, scheiterte gleichfalls an dem „Eigensinn des Einzigen", nämlich Müller's*), für den das Wort zu nehmen, Prin nicht müde wurde. Nach langem Stillschweigen richtet Steinberg seine Stimme an das Publikum, mit der Versicherung, daß er die Direction „auf Antrag des Comité" übernommen, und sich „keiner Intrigue gegen Schwartz schuldig gemacht" habe. „Ich habe, sagt er, den Theater-Apparat für die Summe an mich gekauft, welche gefordert wurde, wahrlich keine geringe Summe, (nämlich 2000 Thlr.), um nicht das Werk in fremde Hände kommen zu lassen." Er hofft den Beweis zu geben, „daß in diesem neuen Schauspielhause, ohnerachtet aller eingebildeten Schwierigkeiten, ein Unternehmer doch sein Fortkommen haben kann." Er hofft — allein Dutzendbillete, häufiges Abonnement suspendu, Vorstellungen, die unter besonderem Namen, wie „Etablissements-Beneficien" zu zahlreicher Theilnahme anregen sollen, bringen mehr Verlegenheiten zuwege,

*) Wenigstens erkannten jetzt nur wenige Actionnaire in dem „Einzigen" den beharrlichen Schwartz.

als daß ſie Verlegenheiten abhelfen. Die Abonnenten werden immer mißgelaunter und unzugänglicher. Unglück laſtet auf der Zeit ſeiner Verwaltung. Die Königin ſtirbt 19. Juli 1810 und wird betrauert, wie ſie beglückte. Für Steinberg iſt der Schmerz ein niederſchmetternder, wenn auch die Landestrauer und die Schließung des Theaters nur bis zum 1. Aug. währt. Man ſieht den thätig rührigen Mann wie wild durch die Straßen rennen und ſich mit der Fauſt an die Stirne ſchlagen. Die Nachſicht, die er in Erfüllung von Verpflichtungen zu oft in Anſpruch nehmen muß, erſcheint halb als Unredlichkeit. Jetzt erklärt er die Gültigkeit der Dutzendbillete bis auf den 1. Oct. hinausſchieben zu müſſen, der Unwille iſt ſo groß, daß er widerrufen muß, ohne die Möglichkeit abzuſehen, Wort halten zu können. Gaſtſpieler füllen für kurze Zeit die Plätze, welche nach ihrem Abzug niemand einnehmen mag. Eine Kette von mißlichen Umſtänden, Verlegenheiten hemmt dennoch den geplagten Director nicht in der eifrigen Wahrnehmung des Geſchäfts, in dem Bemühen, Künſtler und Publikum zufrieden zu ſtellen. Er, der für Wohlleben und Luxus keinen Sinn hatte, ſchränkt ſich noch mehr ein, um nur den Gläubigern gerecht zu werden. Doch allein gegen Wucherzinſen wird ihm geborgt. Alle Mühe iſt vergeblich und ein Aergerniß, wie es im Bühnengeſchäft ohne Ende vorkömmt, iſt zunächſt Veranlaſſung, daß er nach kurzem Krankenlager am 31. Jan. 1811 verſcheidet, 54 Jahr alt. Zufall und Nothwendigkeit wollten, daß das Andenken des Mannes, der redlich und wohlwollend die Liebe edler Freunde verdiente und der nur, weil er nicht die ausreichende Kraft zum Dirigenten beſaß, ſich Feinde machte, verläſtert wurde. An ſeinem Todestage trat der ihm ergebene Weiß als Adam im „Dorfbarbier" und als Schnaps in den beiden „Billets" auf und am 2. Febr. 1811 gab die wieder in Wirkſamkeit tretende Theater-Adminiſtration die Nachricht, „durch Steinbergs Tod ſind ſämmtliche von demſelben eingegangenen Abonnements-Contrakte und ausgegebenen Dutzend-Billete ungültig geworden." Nur um des Anſtands willen und noch mehr aus Theilnahme an den Hinterbliebenen, wurde acht Tage nachher — Luſtſpiele waren indeß aufgeführt — eine Todesfeier veranſtaltet, in der nach gehaltener Trauerrede Dem. Steinberg in Gotters „Marianne" die Titelrolle gab. Die Vorſtellung fand zum Beſten der Mad.

Steinberg geb. Moser statt. Die Theater-Administration erwarb von der Wittwe das Privilegium gegen eine lebenslängliche Pension von 300 Thlr. und Bewilligung einer Loge im ersten Rang. Nur einmal wurde ihr die stipulirte Summe ausgezahlt.

So verlosch das Schuchische Privilegium, das erworben von Franz Schuch, († 1764) das auf dessen Sohn gl. N. († 1771) auf die Schwiegertochter Caroline († 1787) und deren Kinder Friderike Bachmann († 1812) und Carl Steinberg vererbte *).

Nur Weniges bleibt über das Schauspielwesen im Allgemeinen zu berichten, da es in dem geschilderten Wirkungskreise der größeren Künstler enthalten ist. Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Theatercensur, die Anfangs einem Universitäts-Professor übertragen war, kaum eine polizeiliche Ueberwachung, denn, wie erzählt ist, bedeutete ein Freund des Schauspiels das unruhige

*) In zwei Aufsätzen der Hartungschen Zeitung in Betreff des 50jährigen Theater-Jubelfestes, das zum Andenken der Eröffnung des Steinbergschen Theaters am 30. Mai 1802 gefeiert wurde, wird die damalige Direction persiflirt. Aus den alten Comödienzetteln wurde angeführt, die Abonnenten wären durch den Comödienzettel gebeten, es nicht ungütig aufzunehmen, wenn man bei einer Vorstellung neben dem Billet noch 3 Düttchen verlangte, das Publikum wäre in einer beweglichen Anrede angegangen, seine Gunst einer Schauspielerin in ihrem Benefiz darzuthun — und bemerkt: „In welchem Renommé diese Gesellschaft so wie deren Leistungen standen, mag der Umstand dokumentiren, daß bei uns noch bis auf den heutigen Tag die Gesellschaft, welche sich durch innere Zerrissenheit und Unordentlichkeit auszeichnet, eine Schuchsche Gesellschaft benannt wird." — Preiserhöhungen sind auch jetzt nicht ungewöhnlich. Anpreisungen im Interesse des Theater-Directors und der Schauspieler, herzbrechende Aufforderungen zur Großmuth in mehrmaligen Annoncen gehen der Aufführung jedes neuen Stückes, jeder Benefizvorstellung in der Hartungschen Zeitung voraus. Wenn Schuchsche Gesellschaft zum Spottnamen geworden, so haben wir es uns dadurch zu erklären, daß nach den oft trüben Verhältnissen, während Friederike Schuch in Königsberg das Theater leitete, Ruhe und Ordnung durch Steinberg zurückkehrte. Jene Aufsätze sollen offenbar die neue Zeit im Vergleich zu der vor 45 Jahren als rühmlich hervorheben. Damals wurde aber nicht „Don Carlos" in einer Weise gegeben, als während des Gastspiels Emil Devrients, da das Publikum durch jubelndes Mitspielen sich für den Theil der Vorstellung entschädigen mußte, in dem das nur zur Statistin taugliche Fräulein B. die Königin und ein in der Eile aufgegriffener Held Gr. den Don Carlos schmählich parodirte. Und dies begab sich im Mai 1849. Daß Steinberg im alten Schauspielhause die Zuschauer, weil sie in zu geringer Zahl sich eingefunden, vor dem Anfange verabschiedete, ist nicht bekannt.

Publikum, es nicht dahin kommen zu lassen, daß eine solche für nöthig befunden werde. Im neuen Schauspielhause in Königsberg wurde eine Polizeiloge angelegt. Veranlassung indeß gab es manchmal zur Begegnung einer Störung im Zuschauerraume, zur Beschwichtigung eines Streites auf der Bühne. Bei dem geselligem Vernehmen aller Schauspieler unter einander, kam es nicht selten vor, daß mancher Mißmuth und Groll mit auf die Szene genommen wurde und sich hier bösartig genug kund gab. Die Strafe von Seiten der Direction bestand wohl nur in Rügen und Verwarnungen. Auffallend erschien, als der erwähnte Gilly aus Berlin beim Bau des Bruinvischen Theaters bei Gelegenheit der Maschinerien auseinander setzte, daß selbst bei den gewöhnlichen Arbeitern eine Ungeschicktheit und ein Versehn mit einem Abzug vom Tageslohn zu beahnden sey. Da der Schauspieler Flögel einst zu spät auftrat, erinnerte ein Rezensent, daß auf anderen Theatern ein solches Versäumniß mit einem Theil der Gage verbüßt würde und daß Geldstrafen eingeführt werden mögten. Als eine vom kleinen Hause und beengten Platz sich herschreibende Gewöhnung der Schauspieler, ist es wohl anzusehen, daß sie vom Rezensenten B. und nachmals von Kotzebue getadelt wurden wegen des nahen Zusammenstehens beim Spiel. Ohne daß die Vertraulichkeit motivirt war, pflegten sie sich anzufassen, sich die Hände zu drücken.

Bei dem Interesse, das die Oper gewährte, that man gern auf das Ballet Verzicht. Es waren nur Fremde, die bisweilen in theatralischen Tänzen sich zeigten. Der ehemalige kgl. preußische Balletmeister Duquesney mit seiner Gattin geben in Danzig und Königsberg Vorstellungen unter Mitwirkung verschiedener Schauspieler „das Satyrfest", „die Gruppen von Herkulanum". Im J. 1808 werden Ballete aufgeführt, wie man sie noch nicht gesehn, von den ausgezeichneten Tänzern aus Berlin Gasparini, seiner Frau und Moser (behauptete man gleich, daß das genannte Ehepaar früher noch Vorzüglicheres geleistet) „der Blumenkranz", „das ländliche Fest oder der gesoppte Liebhaber." In einem Zwischenakt tanzt 1807 der Carabinier Bellegarde eine Anglaise.

Französische und italienische Künstler gaben bisweilen dem Schauspiel eine abwechselnde Färbung, ohne durch ihre Leistungen

einen Eindruck zurückzulaſſen. Mitglieder des franzöſiſchen Theaters in Hamburg: Fourés und Frau, Bernard, Duclos, Jubelin geben 1805, d'Alayracs „Adolphe et Clara", Pergoleſi's „La servante Maitresse." Eine kaiſerlich ruſſiſche Schauſpielergeſellſchaft veranſtaltete 1806 eine Vorſtellung „Prêté rendu und L'Aussaut de valet." Gleichfalls kaiſerlich ruſſiſche Schauſpieler Laneau und Frau führten an zwei Abenden auf Dieulafoi's „La double epreuve" und Rouſſeau's „Pygmalion". Ein Mitglied der italieniſchen Oper in Petersburg, Rovedino trat einmal auf in dem komiſchen Intermezzo „il poltrone inamorato" mit der Muſik vom kaiſerlich ruſſiſchen Kapellmeiſter Antonolini. Weiß in der Rolle eines Bedienten ſpielte mit.

Unter den deutſchen Gaſtſpielen ſind namhaft zu machen Kaſelitz von Berlin, der, da er einen gefährlichen Nebenbuhler in Unzelmann erſtehen ſah, wahrſcheinlich eine anderweitige Anſtellung ſuchte und 1806 in einer Reihe grotesk komiſcher Rollen auftrat, ferner die beiden Baſſiſten vom Petersburger Theater Hübſch und Hunnius.

Welche Stücke auf den Theatern in Danzig und Königsberg beſonders beliebt waren, leuchtet aus den Nachrichten über die vorzüglichſten Darſteller hervor. Nicht ohne Intereſſe dürfte es aber ſeyn, zu erfahren, wann die bedeutenderen Schauſpiele und Opern zuerſt zur Aufführung kamen. „Fürſt Blaubart", „die Schweſtern von Prag" und der „Dorfbarbier" 1802, „Camilla" und „der Waſſerträger" 1803, „Lodoiska", „Wallenſteins Tod", „die Schachmaſchine", „Maria Stuart" (zu Schwartzens Benefiz) 1804. Den theatraliſchen Feſttagen wurde nach 1805 noch Schillers Todestag angereiht, veranlaßt durch die, an die deutſchen Bühnen ergangene Aufforderung, durch Vorſtellung einer ſeiner Tragödien zum Beſten der Erben des Dichters den Dank den Manen des Verewigten zu bethätigen. Daß die Einnahme einer der zur Schillerfeier veranſtalteten Muſter-Darſtellungen weiter befördert werden ſollte, giebt nicht der Comödienzettel an. „Fanchon", „das unterbrochene Opferfeſt" 1805, „Macbeth" in der Schillerſchen Bearbeitung, „Figaro's Hochzeit", „der Calif von Bagdad", „Das war ich" von Hutt, „Nathan der Weiſe"

in Königsberg (zum Benefiz des Kühneschen Ehepaars), 1806 in Danzig, ein halbes Jahr später „Braut von Messina" (in Danzig früher als in Königsberg), „Turandot", „Aline" 1807, „Weiberkur" von Pär, „Othello" in neuer Bearbeitung, „Egmont" *), „Phädra", „Fridolin", der von Holbein gefiel eben so sehr, als der von Friedrich Walter, der früher mit Gesangstücken von Hiller gegeben wurde, mißfallen hatte, 1808 „Sargines", „die musikalische Tischlerfamilie", „Salomo's Urtheil", „Phädra" 1809, „Tell", „Braut von Messina", „Schweizerfamilie" 1810, Glucks „Iphigenia" in Danzig 1811. In Königsberg, nachdem 1805 Szenen daraus in einem Concert, später ein Paar Akte aufgeführt waren, fand die Darstellung der ganzen Oper erst 1815 statt.

Manche veraltete Stücke, die vordem eine große Wirkung hervorgebracht, kamen noch bisweilen vor. „Röschen und Colas" 1803, „Julius von Tarent" 1804, er wurde zuletzt in Danzig 1822 gegeben, „die Zwillinge" 1806, „die schöne Arsene" 1806, „Ariadne auf Naxos" 1808, das Duodram wurde als eine Parodie auf das Bravourspiel von zwei neunjährigen Kindern gegeben, wie bereits 1786 in Hamburg die Medea, von einem zehnjährigen Mädchen dargestellt war.

Die Besetzung der Oper und des Schauspiels in Königsberg und Danzig ist aus folgender Zusammenstellung zu ersehn.

Hochzeit des Figaro.

	Königsberg 1806.	1809.	Danzig 1810.
Almaviwa	Hr. Deichmann.		Hr. Bachmann d. ä.
Gräfin . .	Mad. Schwarz.	Dem. Müller, nachmal. Mosevius.	Mad. Ritzler.
Susanna .	Dem. Bessel d. ä.	" Sehring.	Dem. Bachmann.
Figaro . .	Hr. Sehring d. j.	Hr. Blum.	Hr. Fischer.
Marzelline	Mad. Wolschowski.	Dem. Holzbecher.	Mad. Hoffmann.
Bartolo .	Hr. Beinhöfer.	Hr. Fleischer.	Hr. Frank.
Basilio . .	" Emter.		" Hüray d. ä.

*) Außer „Clavigo" wurden von Goethe „die Mitschuldigen" und „die Geschwister" aufgeführt. In einem Carnierschen Festspiel fanden wir Verse aus „Tasso" eingeflochten.

Fanchon.

Königsberg 1805.		Königsberg 1810.	Königsberg 1815.	Königsberg 1817.	Danzig 1807.
Fanchon	Dem. Beſſel d. ä.	Mad. Schmidt.		Mad. Möſer.	Mad. Mainzer. Mad. Ritzler
Francaville	Hr. Weiß.		Hr. J. Miller.	Hr. Minarzik.	Hr. Ciliax. 1810.
Huſaren-Offizier .	" Deichmann.			" Roſenberg.	" Bachmann d. ä.
Abbé	" Schwartz.	Hr. Schmidt.	" Fedderſen.	" Meixner.	" Bachmann d. j.
André	" Nelkenbuſch.	" Moſevius.	" Angely.	" Unger.	" Brede.
Martin	" Sehring d. j.	" Fleiſcher.	" Moſevius.	Carl Döbbelin.	" Kramp.

Nathan.

Königsberg 1806.		Königsberg 1813.	Königsberg 1815.	Danzig 1806.
Saladin	Hr. Kühne.	Hr. Anſchütz.	Hr. Fedderſen.	Hr. Bachmann d. ä.
Sittah	Mad. Lanz.	Mad. Moſevius.	Mad. Krickelberg.	Mad. Bachmann d. j.
Nathan	Hr. Schwartz.		Hr. Ferſen.	Hr. Kramp.
Recha	Mad. Kühne.	Dem. Toskani.	Mad. Fedderſen.	Mad. Ciliax.
Daja	" Wolſchowski.			Mad. Kramp.
Tempelherr	Hr. Büttner.			Hr. Ciliax.
Derwiſch	" Carnier.	Hr. Spangler.	Hr. Moſevius.	" Krampe.
Patriarch	" Ströbel.		" Pfeil.	" Hüray.
Kloſterbruder . . .	" Fleiſcher.	Hr. Beinhöfer.	" Krickeberg.	" Mengershauſen.

Braut von Meſſina.

	Danzig 1807.	Königsberg 1807.	Königsberg 1810.
Iſabella .	Mad. Kramp.	Mad. Schwartz.	
Manuel .	Hr. Müller.	Hr. Büttner.	
Ceſar . .	» Ciliar.	» Kühne.	Hr. Blum.
Beatrice .	Mad. Müller.	Dem. Schönhuth.	Dem. Sehring.
Diego . .	Hr Kramp.	Hr. Wolſchowski.	Hr. Strödel.
Chorführer	» Mengershauſen.	» Fleiſcher.	» Blumauer.
— .	» Weisſchuh.	» Carnier.	» Deichmann.

Das Räuſchchen.

	1805.	1812.	Danzig 1811.	Königsberg 1850.
Buſch	Hr. Beinhöfer.		Hr. Flögel.	Hr. Lanz als Jubilar.
Major Buſch .	» Kühne.	Hr. Büttner.	» Ludewig.	» Steinmüller.
Karl Buſch . .	» Büttner.	» Dragheim.	» Schirmer.	» Rüger.
Mad. Bernhard	Mad. Wolſchowski.		Mad. Kramp.	Fräul. Huber.
Wilhelmine . .	» Kühne.	Dem. Toskani.	» Lienau. Gaſt.	» Steinau.
Julchen	Amal. Steinberg.	F Deichmann.	Minna Hertich.	Adelh. Freude.
Wunderlich . .	Hr. Fleiſcher.	Hr. Schmidt.	Hr. Kramp.	Hr Richter.
Sophie	Dem. Beſſel		Dem. Toskani.	Fräul. Meyer.
Eduard	Hr. Blum.	» Pauly.	Hr. Plettner d. ä.	Hr. Schwartz.
Rath Brand .	» Weiß.		» Hürap.	» Haſſel.

In Memel, in Tilſit und in andern littauiſchen Städten zeigte ſich ſchon frühe Theilnahme für theatraliſche Vorſtellungen, die wandernde Truppen von Zeit zu Zeit veranſtalteten. In Tilſit bildete ſich ein Theater-Comité, in Memel, Tilſit, Inſterburg wurden Schauſpielhäuſer gebaut und in Gumbinnen ein Lokal dazu bleibend eingerichtet. Ob dadurch, bei den nothwendig erhöhten Koſten, eine Vergrößerung des Genuſſes bewirkt worden, iſt fraglich.

Aus einer Angabe auf einem Danziger Komödienzettel erſehen wir, daß bei Anweſenheit der Großfürſtin in Memel 1777, daſelbſt eine dramatiſche Feier ſtattfand, denn das „ganz neu gefertigte Ballet mit neuen Decorationen und Kleidern" wurde in Danzig wiederholt: „die von der Tugend beſchützte Unſchuld" von Voltolini, in welchem Hauptſchäfer und Schäfer, Hauptſchäferinnen und Schäferinnen auftraten. Im J. 1780 ſchloß die Schuchiſche Geſellſchaft in Memel ihre Vorſtellungen mit „Mac-

beth". Eine andere Gesellschaft war die der Mad. Koppe, früher von Koppe (Köppi) und Runge geleitet, die mit Genehmhaltung der Directorin Schuch die kleinen Städte bereiste *). Sie gab in Memel etwa 1795 das Trauerspiel: „Montrose". Vom Aufenthalt der Steinbergschen Gesellschaft in Memel zur Zeit, da der Hof daselbst residirte, ist früher gesprochen.

In Tilsit soll schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Directrice Ohlin ihr Theater aufgeschlagen haben. 1772 spielte die Schuchische Gesellschaft in Tilsit und Gumbinnen. Der Schauspieler Heckert errichtete eine Truppe für Littauen, die eine Reihe von Jahren bestand. Zu ihr gehörte um das Jahr 1809 Nelkenbusch (Ludewig), 1817 August Günther, der später das Directorat übernahm. Für Königsberg, da Heckert daselbst den Director Schwartz aus dem Felde sollte schlagen helfen, stellte er Mad. Ritzler und Feddersen an. Es spielten bei ihm Hesse, Weyland, Mad. Wagner, geb. Deichmann, die später in Königsberg Aufnahme finden. Als daselbst Döbbelin die Direction aufgiebt, gewinnt Heckert einen ausgezeichneten Musikdirektor in Präger und seine Truppe vermehren Laddey, Sempf. Da dessen ungeachtet 1817 sein Unternehmen in Verfall geräth, soll Isouard's „Aschenbrödel" in der Herklotsschen Bearbeitung ihn retten. Mad. Bachmann, wahrscheinlich geborne Schmähling, ist zur Darstellerin der Aschenbrödel erkohren, aber die angekündigte Vorstellung kömmt nicht zu Stande und Heckert sieht sich genöthigt, die Zügel der Regierung in die eines Comité niederzulegen. Dieses tritt 1818 in Wirksamkeit. Merkwürdig ist es, daß 1817 in Tilsit neben dem „gemeinnützigen Wochenblatt", das einige theatralische Aufsätze bringt, auch noch ein besonderes „Theaterblatt" erscheint, mit dessen absprechendem Ton sich die Schauspieler nicht einverstanden erklären.

*) Theater-Kalender 1796. S. 215.

Sechste Abtheilung.

Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Friedrich Wilhelms III.

Unter vielen Directionen die von Hüray, von der Hendel-Schütz, von Kotzebue und von A. Schröder.

Nichts griff in die Verhältnisse des Theaterwesens in Königsberg gewaltsamer ein als der einst als originell gepriesene Bau des Schauspielhauses auf dem Königsgarten. Es ist daher hier der Ort, über ihn und nicht weniger über die Neugestaltung im Allgemeinen zu sprechen, die im 19. Jahrhundert an verschiedenen Orten in Aussicht gestellt wurde. Oben ist bereits Breysig genannt, der schon in Stieglitz' Encyclopädie gerühmt wird als „einer der ersten und geschicktesten Theatermaler, der durch viel vortreffliche Arbeiten hinlänglich bewiesen, daß er in der Kunst, Decorationen zu malen, gründliche theoretische und praktische Kenntnisse besitzt" und der später seine mannichfachen Spekulationen über Theaterbau und Alles, was damit zusammenhängt, in vielen Abhandlungen (leider in einer oft unverständlichen Ausdrucksweise) den Kunstfreunden zur Prüfung übergeben hat. Der Prof. Breysig war bis zu seinem Tode Director der Kunstschule in Danzig, er war der Maler der Decorationen in dem abgebrannten neuen Schauspielhause in Königsberg. Ursprünglich Architekt veranlaßte er Architekten, wie Catel, besondere Aufmerksamkeit dem Theater zu widmen, um dem glänzenden Schein durch den Grund der Wahrheit ein solides Ansehn zu geben und dem Kunstgepränge den edleren Stempel der Kunst aufzuprägen. Sie stimmten in ihren Ansichten nicht überein und um so weni-

ger war es möglich, das Hergebrachte aufzuheben, am wenigsten denen, die durch eine durchgreifende Reform etwas Neues, den Geschmack Befriedigendes aufzustellen versprachen.

In Pujouly's „neustem Gemälde von Paris", das 1801 erschien und von Breysig als eine rühmliche Auctorität angeführt wird, sind Vorschläge zur Verbesserung der Bühne gemacht, mit greller Hinweisung auf die gangbaren Uebelstände. Nothwendigkeit, so meint jener, fordere es „sich über eine Menge kleinlicher Gewohnheiten emporzuschwingen, die uns noch aus dem Kindheitsalter der Kunst ankleben." Zuerst wird gegen die naturwidrige Beleuchtung von unten geeifert, denn wie die Bühnen-Künstler den geistigen Anhauch von unten empfangen, so auch das Licht „aus dem Tartarus" anstatt vom Himmel her. Noch lächerlicher ist die Sucht „Coulissen anzubringen, die den Blättern eines Bettschirms gleichen. Da nur eine einzige Person in den genau bestimmten Gesichtspunkt gestellt werden kann, den der Maler gewählt hat, um seine Linien zu zeichnen, so folgt daraus, daß von 2000 Zuschauern 1999 sich außer dem gehörigen Gesichtspunkte befinden" und nichts andres als eine abenteuerliche Bauart sehn. „Linien ohne Ordnung, ineinander geschobene Karniese, Gebälk ohne Symmetrie und Wechselbeziehung." Bei der Widersinnigkeit der Coulissen nehmen die Schauspieler nicht Anstand überall auf- und abzutreten, so daß sie oft „zu der Fensteröffnung hereinkommen und zu dem Kamine hinausgehen." Vergebens giebt man Verbesserungen an, wie „die geschlossenen Säle, die man in mehreren Schauspielen verfucht hat; die Coulissen behalten immer die Oberhand." Wie der Verfasser bei Innen-Ansichten an ihnen Anstoß nimmt, so bei Außen-Ansichten („für welche man immer ungleiche Rahmen nöthig haben wird") an den Soffitten; durch sie wird der „Himmel in gleiche Zonen getheilt, die ziemlich so aussehn, wie Stücke Leinwand die man an den Wipfeln der Bäume ausgespannt hätte, um sie im Thau zu bleichen."

Nicht allein im Innern, sondern auch im Aeußern soll der Theaterbau Charakter bekunden.

C. Heideloff gab den Entwurf zu einem neuen Theater in Nürnberg. Er, der die deutsche Baukunst des 13. Jahrhunderts

durch die Erweckung der allverbreiteten Bauhütten wieder einzuführen trachtete, der in Nürnberg das Mittelalterliche wahrte und zu neuem Glanze erhob, mogte in ſeiner Pflanzung nicht ein Theater als ein exotiſches Gewächs aufſteigen ſehn*). Auch das Theater ſollte ſich zur Gothik verſtehn in engem, unbequemem Raum, wodurch es in der Stadt, die „in ſeinen Hauptgebäuden den eigenthümlichen Charakter der Vorzeit trägt, den zur Seite aufſteigenden Thürmen des Sebaldus-Domes und überhaupt mit dem Maleriſchen der ganzen Umgebung in Einklang erhalten" würde. In einem Theater der Art ſchmeichelte ſich der Baumeiſter, eine einzige, dem Ruhme der alten Kunſtſtadt würdige Erſcheinung darzubieten. Wie die Zeichnung lehrt, ſo iſt die Bühne, ſo knapp ſonſt das Maaß genommen iſt, 200 F. tief und kann bis auf 250 F. erweitert werden. Da die Gothik tiefe Verhältniſſe verlangt, ſo nahm Heideloff an der beliebten Forderung, längs einer langen Culiſſenreihe in eine weite Perſpektive zu ſchauen, um ſo weniger Anſtoß und er ließ den Leuten im Inneren ihre Freude, wenn man ihm nur im Aeußern Freiheit geſtattete. An der Schauſeite bilden Spitzbogen-Arcaden den Eingang zu einer Vorhalle, große Spitzbogenfenſter erheben ſich über ihnen als zweites Geſchoß und im Giebel, der in der Mitte emporſteigt, glaubt man auf dem kleinen Aufriß eine bildliche Verzierung zu erblicken, die dem Sinn der Myſterien-Dramatik entſpricht. In Betreff des letzten Punktes erhält man aber durch die Erklärung den Aufſchluß, daß die Figur, die für Gott Vater unter Engeln gehalten werden könnte, den Meiſterſänger Hans darſtellen ſoll. Wie ein pathetiſches Trauerſpiel in Hans Sachſicher Poeſie erſcheint der ſchreiende Unterſchied zwiſchen dem Außen und Innen; das Theater iſt ein Gegenſtück zu den von einem Münchner Baumeiſter in Vorſchlag gebrachten Gotteshäuſern, welcher das Rechte gefunden zu haben glaubte, wenn er ſie von außen als griechiſche Tempel, von innen als gothiſche Kirchen anordnete. Heideloff gewann für ſein Theater die lange und ſchmale Geſtalt, indem er die Ankleidezimmer, die Garderobe, die Magazine für Dekorationen und andere Utenſilien, das Probe-

*) Entwürfe zu einem neuen Theater-Gebäude in Nürnberg. Nürnberg, 1829. fol.

zimmer u. ſ. w. in angrenzende, mit allerlei Gemächern ſich langhinziehende Baulichkeiten verlegte.

Ganz anders iſt das Theater, wie es ſich der verſtorbene Baumeiſter Louis Catel als einen Tempel der Kunſt denkt *).

Das Szenengebäude zeigt im Grundriß ein Oblong, das viermal ſo lang als breit iſt. An daſſelbe und zwar an eine der langen Seiten ſchließt ſich der Zuſchauerplatz, das Theatron im Halbkreis an, das bis auf das Halbkuppeldach ein antikes Anſehn zeigt mit den drei Arkadengängen übereinander. Ungeachtet der geringen Tiefe des Bühnenraums bleibt hinter der Hinterwand noch ein beträchtlicher Platz. Bei einem Schauſpielhauſe, das 15—1600 Zuſchauer faßt, ſchlug Catel die Breite des Proſzeniums auf 60 F. an. So will er dem Uebelſtande begegnet wiſſen, daß man ein Szenenbild ſonſt nur als etwas Zerſtückeltes ſehe, dem Uebelſtande, daß reihenweiſe gemalte Schirme an den Seiten und an der Decke wahrgenommen werden. Keine Culiſſen, keine Soffitten, ſondern nur eine Hinterwand, ſo groß, daß ihre Grenzen nirgend als am Boden geſehn werden, nämlich 180 F. breit und 60 F. hoch. Um Fernſichten zu Stande zu bringen, wo die täuſchende Malerei nicht ausreicht, will er, daß ein Theil mitten in der Hinterwand ausgeſchnitten und die Tiefe von 40 F. bis zu der zweiten Hinterwand auf 60 F. vergrößert wird. Nach ihm ſoll die Proſzeniumweite oder der Rahmen, wie er ſich ausdrückt, für das Szenenbild ein veränderlicher ſein, damit nicht „Bauernſtuben von koloſſaler Größe und Paläſte ſo klein wie Bauerhütten" erſcheinen. Er ſchlägt eine Vorrichtung vor zur Verkleinerung, ſo daß nur der mittlere Theil offen bleibt, der bei beengten Zimmern eine geſchloſſene Bühne darſtellt mit drei Wänden und einer Decke. Die Gardine, die bis an „die poſitive Oeffnung der vorgeſtellten Szenen reicht, ſei mit Gegenſtänden bemalt, die als die äußerſte Umgebung des im Durchſchnitt gezeigten Raumes erſcheinen als z. B. mit Mauerwerk, mit Vorhängen und andern dergleichen Dingen."

Wenn der Verfaſſer auch ſagt, daß keine vollkommene Täuſchung zu erwarten ſtehe, daß „das Szenengemälde an und für

*) Vorſchläge zur Verbeſſerung der Schauſpielhäuſer. Berlin 1802. 4.

ſich ſelbſt nur als Symbol des wirklichen, in dem Gedichte angedeuteten Ortes der Handlung betrachtet werden kann," ſo will er doch durch eine Bekleidung den nackten Bretterboden „zu jeder neuen Szene mit derſelben in wahrſcheinliche Verbindung" gebracht ſehn. Damit nicht die aus der Tiefe nach vorn vortretenden Schauſpieler der gemalten Perſpektive widerſprechen, ſo ſollen ſtatt ihrer im Hintergrunde bewegliche Puppen in übereinſtimmender Kleidung wahrgenommen *), damit bei der Szenenverwandlung nicht Mauern und Bäume ſich Angeſichts der Verſammelten fortbewegen, ſo ſoll das Theater während des Vorgangs verfinſtert werden.

Das Unpraktiſche erhellt aus dem Angeführten und tritt bei näherer Erwägung noch deutlicher vor. Bei der Breite der Hinterwand iſt es kaum anders möglich, als daß der Maler bei Zimmern eine weite Perſpektive darſtellt, alſo leicht keine praktikablen Thüren anbringen kann. Der Schauſpieler iſt demnach genöthigt von der Seite her den weiten Raum der Bühne zu durchmeſſen. Frei ſtehende Thüren, wie ſie heut zu Tage an den Seiten vorgeſchoben werden, dürften nicht nach Catel's Geſchmack ſeyn und müßten ſich ohne Couliſſen auch noch abenteuerlicher ausnehmen, vollens, ſobald mehrere Thüren an einer Seite gebraucht werden. Wenn das Auftreten ſchon größeren Aufenthalt veranlaßt, um wie viel mehr das Abräumen der Bühne vor einer Verwandlung. Die Vorſtellung würde dadurch ſich unerträglich in die Länge ziehn. Catel geſteht, daß die übliche, aller maleriſchen Wirkung widerſtrebende Beleuchtung beibehalten werden müſſe, daß es „beinahe ganz unmöglich, etwas Beſſeres zu erfinden" ſey. Sie gewährt der Mitte des Szenenbildes gerade das wenigſte Licht und

*) Von den Puppen, deren ſich Noverre in ſeinen Balleten mit Glück bedient haben ſoll, wird an drei Stellen der Schrift geſprochen. Bei den darzuſtellenden Zügen will er, daß nach Maaßgabe der verſchiedenen Gründe verſchiedene große, von untenher zu bewegende Marionetten von links nach rechts und umgekehrt vorgeführt werden ſollen, als Repräſentanten der endlich nur im Vorgrunde erſcheinenden Schauſpieler. (Im „Hund des Aubri" werden im gedruckten Stück Kinder in Vorſchlag gebracht, die in der Ferne den Mord darſtellend als Ebenbilder der vorn auftretenden Schauſpieler ihnen gleich gekleidet ſeyn ſollen). Wenn der Dichter ein fernes Schiff landen und Perſonen ausſteigen läßt, ſo ſoll gleichfalls ein Puppenſpiel zum Beſten gegeben werden.

dieſer Fehler würde bei einer Breite von 180 F. beſonders auffallend und ſtörend ſeyn. Aber auch bei zulänglicher Beleuchtung würde der Maler der großen Hinterwand ſich nur bei einem kleinen Theil der Schauenden Dank erwerben können. Wer ſeitwärts ſteht, wird ein ſonderbar zuſammengeſchobenes Weſen zu ſehn bekommen. Gegenſtände, für die eine beſtimmte Größe iſt, werden häufig kaum kenntlich erſcheinen, eine Windmühle wird zum ſchlanken Obelisken, eine Reihe von Säulen, die an dem einen Theile der Hinterwand das richtige Maaß haben, werden am andern zu Bambusröhren, Baumſtämme zu Blumenſtengeln ſich verſchmälern.

„Wie lächerlich auf einer gewöhnlichen Bühne" ſich auch Mancherlei ausnehmen mag, ſo wird Vieles gern überſehn bei den Zugeſtändniſſen, die bei jeder Kunſt der Künſtler von Seiten der Zuſchauer und Zuhörer in Anſpruch nehmen muß. Es fragt ſich, ob Catel geringere verlangt und die Baumeiſter der neueſten Zeit haben ſich wohl gehütet, bei Abſtellung mancher Mängel die üblichen Formen im Innern weſentlich zu verändern.

So hat man in Breyſigs theaterkritiſchen Speculationen kein Heil für das Theater gefunden. Der Prof. Breyſig gehörte noch der Zeit an, in der die Pflege, die die Fürſten den National-Theatern angedeihen ließen, in gar keinem Verhältniß mit der ſtand, die den bildenden Künſten ſonſt zu Theil wurde. Dieſe wurden eben nur geduldet. Damals galt der Theatermaler viel, ein Bibbiena, Verona, J. Quaglio. Schinkel gab Bilder zu den Decorationen der Berliner Theater, z. B. zu denen der „Undine" von Hoffmann. Kein Wunder, daß Breyſig an der Benennung: Decorationen Anſtoß nahm, weil Decorationen oder „Verzierungen nur Nebenſache und nicht weſentlich ſind", um ſo mehr als ſich daran der Ausdruck theatraliſch knüpft, worunter man „im gemeinen Leben den Begriff einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung" verſteht. Wenn er es auch nicht geradezu ausſpricht, ſo iſt es nach ſeiner Anſicht der Theatermaler, der der Schauſpiel-Vorſtellung die Folie unterlegt. In ſeinen Erfindungen muß er „eine Schule des Geſchmacks" aufſtellen, alſo im griechiſchen Tempel keine gekuppelten Säulen, keinen Giebel im Innern. „Die Schauſpiel-Szenen ſollen ganz die Natur darſtellende Gemälde ſeyn." „Auf der Schaubühne muß ſich der

Künſtler vornehmen, durchaus vollkommen zu täuſchen, und Alles vermeiden, was dieſem Zwecke zuwider laufen würde.“ Er iſt genöthigt, mancherlei anzubringen, was dem guten Geſchmack entgegen ſteht, doch muß er es verſtehn, „ihn dennoch dabei nicht aus dem Auge zu verlieren.“ Die Bedeutung des Theatermalers wird heut zu Tage nicht mehr wie vordem anerkannt. Wenn auch, nachdem Domenico Quaglio die ererbte Decorations-Malerei aufgegeben, ein Bruder in ihr noch treffliches leiſtet, wenn Carl Gropius und ſeine Nachfolger dem Beiſpiele Schinkels mit Glück nacheifern, ſo fragt doch jetzt kaum jemand mehr nach dem Maler der wirkſamſten Decorationen und tadelt und rühmt nur im Allgemeinen die Anordnung.

Eine koloſſale landſchaftliche Fernſicht auf einer großen Steinwand im Schwetzinger Garten, die unter beſtimmten Bedingungen dem Beſucher gezeigt, auf ihn eine täuſchende Wirkung ausübt, brachte Breyſig auf den Gedanken, durch den Zauber der Malerei den Begriff des geſchloſſenen Raumes ganz aufzuheben, und er wurde der Erfinder des Panorama.

Seitdem hätte er gern die ganze Natur, alle bildenden Künſte durch die Kenntniß, Einſicht und Erfindſamkeit des Malers auf das Theatergerüſt verpflanzt geſehn und er phantaſirte Grandioſes von dem Theaterbau um einer grandioſen Täuſchung willen. Er denkt ſich ein „Kosmotheater“ ein eigentliches Panorama-Theater, in dem die Zuſchauer aus Logen über einander ein Rundgemälde ſich abwickeln ſehn. „Unter dieſem Theater, ſagt er, verſtehe man ein Theater, in welchem alle Wirkungen der Natur und Kunſt durch Kunſt täuſchend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schauſtellung und jedes beliebige Schauſpiel gegeben werden kann. Ein ſolches Theater macht alle Arten von Theater überflüſſig.“ Wie billig verſchwindet ſo das Schauſpiel im Welttheater *). Er ſelbſt aber gibt es aus Gründen der Koſt-

*) Breyſig rühmt die Italiener, denn „ſie ſehn auf Wirkung (Effekt) und dies füllt die Kaſſe. Dieſen Kunſtgriff ſollte man mehr benutzen Aus dem Vortheile der Kaſſe nur kann das Ganze beſtehn. Aus dem Grunde geht die Wirkung dem übrigen Guten und Schönen vor.“ Das letztere haben wir zu unſerem Leidweſen genugſam erfahren, ſeitdem es gilt, große Schauſpielhäuſer zu füllen.

barkeit auf, ein ſolches Univerſal-Theater zu bauen, das Alles gewähren ſollte, wozu, um Einzelnes anzuführen, neben Setzſtücken auch „Legeſtücke" zur Verwandlung des Fußbodens nothwendig wären. „Viele Schauſpiele müßten umgearbeitet werden", ſollte „das Panorama in eine Schauſpiel-Anſtalt umgeſchaffen" werden.

Breyſig, als er ſich in Magdeburg, daſelbſt als erſter Lehrer an der Kunſtſchule angeſtellt, National-Theatermaler nannte und 1799 ſeine erſte Abhandlung über Theaterbau ſchrieb *), gab zu ihr eine Abbildung mit vier Culiſſen-Paaren. Als er als Kunſtſchul-Director in Danzig ſeine Szenographie des Königsberger neuen Schauſpielhauſes" herausgab, ſpricht er von einem panoramiſchen Theater, das keine Culiſſen leidet. Schon früher, damals als der Baudirektor Müller in Königsberg ein Theater neuer Erfindung aufzuführen verhieß, erklärte er: „ein Theater ohne Flügel iſt gar nichts Neues. Das kleine Theater im Bade zu Dresden hat keine Culiſſen. Die Szenen beſtehen in durchbrochenen und ganzen Proſpecten. Eine andere Art dergleichen Theater hatte Schröder in Hamburg, wobei Proſpecte, welche mit dem Hinterproſpecte beinahe rechtwinklich angebracht, die Stelle der Flügel vertraten" **).

Breyſig hatte an der Kunſtſchule in Danzig nicht weniger ſegensreich gewirkt wie in Magdeburg, als er 1806 in Folge kriegeriſcher Ereigniſſe als ein rüſtiger vierzigjähriger Mann ſich genöthigt ſah, die Leitung des Inſtituts für mehrere Jahre aufzugeben †). Willkommen war es ihm daher, in Königsberg volle

*) Skizzen die bildenden Künſte betreffend. Magdeburg 1799. Bd. I. Heft 1. „Ueber den Bau, die Maſchinerie und Malerei des Theaters." 1800. I. 2. „Grundſätze der Theaterſzenen-Malerei." 1801. II. „Theaterweſen. Bemerkungen über Theaterſzenen-Malerei." Neue Skizzen, Danzig 1806. II. 1. „Ueber den Werth eines Kunſtprodukts, Rollenvertheilung." 2. „Ueber den Bau des Theaters. Anrathung der Theater ohne Flügel (Culiſſen), Szenographie des Danziger und anderer Theater betreffend" u. ſ. w. — Szenographie des Königsberger neuen Schauſpielhauſes nach beſſern Grundſätzen. Königsberg 1808.

**) In dem oft angeführten Werke von Meyer, „F. L. Schröder" geſchieht dieſes Umſtandes keiner Erwähnung."

†) Anger, „Profeſſor Breyſig." In den N. Prov. Blättern Bd. X. S. 112.

Beſchäftigung zu finden und die Decorationsmalerei des in den Mauern bereits ſtehenden Schauſpielhauſes zu übernehmen, um ſo willkommner, als er in freudiger Begeiſterung der Welt laut verkündigen konnte: „endlich ſind wir die Feſſeln los, die die auf allen Schaubühnen ſtatthabenden Culiſſen den Malern anlegten. Zu Königsberg hat Müller die Bahn gebrochen und ein Theater erbauet nach den von Theaterkünſtlern lange gehegten Wünſchen.“ „Er hat Königsberg die Ehre und das Vergnügen gemacht, das erſte Theater der Art zu beſitzen“, das „wohl das beſte überhaupt ſeyn“ mag. Er hat beſeitigt, was „die Kunſt zum Handwerk herunterbringt“ und jene ſieht ſich nicht mehr „durch Gewohnheit und Herkommen beſchränkt.“

„Die Luſt und die Begierde, dieſes Theater zu heben“ durch den Zauber ſeiner Kunſt, ließ ihn alle Schwierigkeiten gern überwinden. Nicht ahnte er, daß das Denkmal ſeiner Anſtrengungen, ehe er ihrer froh geworden, ſpurlos verſchwinden ſollte ſammt ſeinem ganzen künſtleriſchen Beſitzthum, daß er mit thränenvoller Wehmuth bis zu ſeinem Tode an die Einbuße und den Aufenthalt in Königsberg zurückdenken würde, wo ihm, wie er oft klagte, kein Tag ohne Trauer verfloſſen wäre. Den ganzen Winter hindurch malte er in dem Saal des neuen Schauſpielhauſes, ehe derſelbe ſich im heizbaren, fertigen Zuſtande befand. Bauſchutt und Regenwaſſer verdarb wiederholt die Dekorationen, während er noch an ihnen malte. Der Saal war ſo klein, daß er nur immer ein Sechstel der Hinterwand (ſie nur in „ſechsmal verſchiedenen Auflagen“) malen konnte. Der Gewinn wurde ihm durch Vertheuerung der Materialien (einige Farben koſteten „das Siebendoppelte“) beträchtlich verkürzt. Er verſchmähte alle Beihülfe außer der, die ihm von Streichern gewährt wurde, und wußte es allein dem Prof. Knorre, Director der Kunſtſchule in Königsberg, Dank, der in der Vorſtellung eines antiken Saals das Malen der Statuen und Reliefs aus Freundſchaft übernahm. Es gehörte ſeine Arbeitskraft, ſein jugendlicher Eifer dazu, um in kürzeſter Zeit „mit den Treibhaus-Früchten“ ſo weit zu gedeihen, daß am 29. April 1808 die Einweihung des Theaters ſtattfinden konnte. Die Pracht der Dekorationen von unbegreiflich täuſchender Wirkung entzückte allgemein. Am 1. Juli 1808 lag all die Herrlichkeit in rauchenden Trümmern begraben und zugleich bei-

nahe Alles, was Breyſig als Studien während ſeiner ganzen Laufbahn gezeichnet, geſchrieben und geſammelt am Rhein, in Frankfurt a. M., Magdeburg, Dresden, Kopenhagen, Rom u. ſ. w.*), denn er pflegte während der Arbeit unter ſeinen ihm als Erinnerungen beſonders theuern Kunſtſchätzen Motive zu neuen Hervorbringungen aufzuſuchen**). — Gebrochenen Herzens kehrte Breyſig nach Danzig zurück und weckte die eingegangene Kunſtſchule durch feierliche Eröffnung am 1. Jan. 1809 wieder zu neuem Leben. Seinen Fleiß widmete er jetzt neben Erforſchungen auf dem vorigen Felde der Kunſtſymbolik, weniger dem Theaterbau als der mittelalterlichen Baukunſt, indem er an der Wiederherſtellung des Schloſſes Marienburg ſich mit thätiger Liebe betheiligte. In Danzig beſchloß er 1831 ſein Leben, aber ſein Andenken bewahren ſeine Schüler in dankbarer Anerkenntniß vielfacher Verdienſte.

Als Theatermaler ſah Breyſig zuerſt ſeinen Ruf begründet durch den mehrfach beſchriebenen Feenſaal für das Leipziger Theater. Die außerordentliche Schönheit des Szenenbildes in Betreff der Farbenwirkung wurde auf die von ihm erfundene Farbentabelle zurückgeführt***).

Daß es ihm mit dem Feenſaal gelang, iſt um ſo mehr zu verwundern, da er ſich ſonſt nicht über eine proſaiſche Anſchauung zu erheben vermogte. Er will von „einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung von ſtrotzendem Gepränge, Verkröpfungen und Schnörkeleien" nichts wiſſen und doch iſt es erſte Aufgabe des Decorationsmalers, den Beſchauer ſogleich der Gegenwart zu entrücken. Für ſtrenge Wahrheit genügt eine ſelbſt entfernte Möglichkeit phantaſirter Architecturen. Der von einem Bibbiena

*) In einem Quart-Bändchen: „Studien der Danziger Kunſtſchule. 19 ſchriftliche Ausarbeitungen" (1814) nimmt in einem ſelbſt verfaßten Aufſatz: „Ueber J. Ad. Breyſig's Kunſtleiſtungen", die Aufzählung des Verlorenen beinahe eine Spalte ein.

**) Am Unglückstage war ihm durch Einbruch aus ſeiner Wohnung ein Theil ſeiner Barſchaft entführt.

***) „Breyſig's Farben-Säule iſt ein Dreieck, deſſen Spitzen Roth, Blau und Gelb ſind, die nach der Mitte zu in 51 Feldern, indem die Miſchungen immer mehr zuſammengeſetzt erſcheinen (Blauviolet grau, Orangengelb grau u. ſ. w.) zum Grau ſich neigen und in einem einfarbigen Grau ſich vereinigen.

angenommene Bauſtyl, gegen den ſich Breyſig erklärt, wird ſich in der Regel beſſer ausnehmen, als die von ihm gemalten „Päſtumsſäulen.“ — Für die Eintheilung in „beſondere und allgemeine Szenen“ wäre die in weniger und mehr allgemeine Szenen vorzuſchlagen, denn das beſondere Bild hat allein der Schauſpieler zu geben und was der Theatermaler liefert, darf nichts mehr als die Einfaſſung oder der Rahmen ſeyn wollen, wenn nicht für alle Bilder paſſend, ſo doch für viele, ſelbſt verſchiedener Art. Nicht die Natur, ſondern eine in ihrer Vieldeutigkeit die Phantaſie mannichfach anregende Theater-Natur muß ſich uns auf der gemalten Leinwand darthun, nicht beſtimmte Lokale, ſondern ſolche, die für beſtimmte genommen werden können, nicht Wirklichkeit, ſondern Erfindungen, zu denen Motive aus der Wirklichkeit entlehnt wurden, weniger guter Geſchmack als richtiger Takt in einer Vermittlung des Unterſcheidenden. Der Theatermaler muß Alles kennen, was die Kunſt im Beſonderen verlangt, nur um aus dem reichen Vorrath das für Vieles Paſſende herauszugreifen, dasjenige, was ſich als leicht verſtändlich aufdringt und doch für die Erklärung einen weiten Spielraum freiläßt. Seine Kenntniſſe, ſchreibt Breyſig, „müſſen groß ſeyn, ſonſt wird er den vorzuſtellenden Dingen ſelten das richtige Coſtüm geben“ — ſie müſſen groß ſeyn, dürfte man dagegen ſagen, damit er ſich mit Sicherheit über das durch das Coſtüm engherzig Abgeſonderte ſtellen und Charakteriſtik ſelbſt in einer Vermiſchung von Antik, Mittelalterlich und Modern heucheln könne. Der Theil des Publikums, der die Vorſtellung der „Jungfrau von Orleans“ nur wegen des Krönungszuges und der Kathedrale von Rheims beſucht, fordert wahrlich am wenigſten, daß die Schauſtellung der Wahrheit gemäß ſich vor ſeinem Auge entwickle und iſt, wie die Uebrigen, zufrieden geſtellt, wenn in dem Pomp ſich Glanz und Feierlichkeit vereinigt. Davon abgeſehn, daß eine unerſchwingliche Koſtbarkeit des Szenen-Apparats daraus erwächſt, wenn die verſchiedenen Jahrhunderte in einer verſchiedenen Architektur ſich ausſprechen, wenn für Szenen, die in andern Ländern, anderen Städten, anderen Gebäuden ſpielen, immer neue Szenenbilder erfunden und dem genannten Ort entſprechend vorgeführt werden ſollen, ſo ſträubt ſich gegen die Darſtellung beſtimmter Gebäude und Gegenden die Kunſt, die neben

dem Impoſanten ihren Ruhm darin ſeiert, daß von den verſchiedenſten Standpunkten aus geſehn, das Gemälde als ein Ganzes ſich ausnehme und die Theile, aus denen es zuſammengeſetzt iſt, ſcheinbar zuſammenſtimmen. Nur bei einer phantaſtiſchen Anlage ſind durch Ausgleichung die eingeſtandenen Fehler einigermaaßen zu verhehlen und zugleich die Mittel gegeben, in demſelben Raum ein hohes Kirchengewölbe und eine niedrige Bauernſtube zu zeigen, uns auf Märkten und Straßen nicht das Volk vermiſſen zu laſſen, denn durch die Maſſe und Eigenthümlichkeit des Gegenſtändlichen kann für den Augenblick wohl das Auge beſchäftigt werden, daß es nur ſchaut ohne abzuwägen.

Das Szenenbild im Müllerſchen Panorama-Theater beſteht aus einer Hinter- und zwei Seitenwänden, „die Seitenproſpekte hangen ſchräg, aber an ſich nicht 45 Grad ſchräg, ſondern conſtructiv mit allem Uebrigen, ſo daß dieſelben ſich als bloße Wand vom Geſichtspunkte geſehn 45 Grad ſchräg präſentiren.“

Wenn die Kaſtenform für ein Zimmer ſich eignete, allenfalls noch für eine Straße, obwohl die Malerei der ſchrägen Flächen, der Seitenwände neben der Hinterwand disharmoniſch genug von einander abſtachen, ſo war ſie für eine freie Gegend ganz unerträglich. Anfangs, um dem Uebelſtande zu begegnen, wurde bei Darſtellung eines Waldes eine Durchbrechung auch in den Couliſſen beliebt und Bilder noch hinter die Bilder geſtellt. Allein des Schwierigen, das die mühſam zu handhabenden, ſchwerfälligen Seitenwände verurſachten, war zuviel, als daß man es für die Dauer noch hätte vergrößern ſollen. War früher die Beleuchtung nicht dem zu erzielenden Effekt des Szenenbildes gemäß, ſo war jetzt auch ſelbſt eine mangelhafte nicht zu bewerkſtelligen und der Kronleuchter mit den Lampen des Proſzeniums konnte nicht mehr als ein Halbdunkel verbreiten, das den Farbenglanz in eine Malerei in Grau verwandelte. Wenn man früher daran Anſtoß nahm, daß die Schauſpieler durch die ſcheinbar als eine Wand geſchloſſenen Couliſſen hindurchgingen, ſo jetzt noch mehr an der nothwendigen Verzögerung bei dem Auf- und Abtreten durch die Thüre der Seitenwände*), in Landſchaften durch den meiſt nur

*) Die Thüre ſchlug ſich nicht in der Art auf, daß ſie dem Zuſchauer die

alleinigen Paß vor und hinter der Seitenwand. Szenen-Veränderungen erforderten unmäßigen Aufenthalt von Zeit. Die Culiſſenreihen, die wie es einſt üblich, nach der Tiefe hin immer näher traten, ſo daß der in der Mitte ſitzende Zuſchauer alle Kanten (bisweilen zehn auf jeder Seite) ſehn und alſo zählen konnte, aus wieviel Stücken das Szenen-Gemälde zuſammengeſteckt war, gereichten keineswegs zur Erhöhung des Maleriſchen, allein die breiten Seitenwände ſelbſt in einer Stuben-Decoration ſind häßlich; ſoviel auch zum Lobe einer geſchloſſenen Bühne von Ed. Devrient und Anderen geſagt werden mag, ſo lehrt die Erfahrung, daß bei der Kunſt, wenn man für den Schein des Wahren das Wahre ſelbſt hinſtellt, die Poeſie in Proſa umſchlägt.

Die Theater-Decorationen, die Breyſig in Königsberg malte, lehren genugſam, wie er mit ſeiner Kunſt vorherrſchen wollte. Bei der Gefängniß-Szene ging die Hauptbeleuchtung von einer transparent zu erhellenden Laterne mitten in der Hinterwand aus *). Die alſo den Zuſchauern abgewandte Seite der Spielenden hatte man ſich als erleuchtet zu denken, dagegen die den Proſzeniumslampen zugekehrte dunkel. Iſt eine ſolche Erfindung wohl eines Theatermalers würdig, der anſtatt zur ſzeniſchen Darſtellung mitzuwirken, ſie gefliſſentlich zerſtört? Damit das Gefängniß niedrig erſchiene, ſo verdeckte ein herabſinkender Draperievorhang einen Theil der Bühne. Um das Schauerliche des Lokals, in dem man „Ketten, Folter- und Strafmaſchinen" ſah, zu heben, ſuchte der Maler durch „mancherlei Dinge darin auf

eniſtandene Oeffnung deckte, ſondern umgekehrt, wodurch das Vorſchieben erleichtert, aber ein Schirm dahinter nöthig wurde. Ehemals waren Thüren an der Seite nicht verlangt und in Hinterwänden vertrat ihre Stelle eine Gardine in der Thüröffnung. Da Gardinen in den höhern Regionen und am Proſzenium nicht vermißt werden können, ſo konnte man ſich auch dieſe gefallen laſſen.

*) Szenographie S. 44. Dem Schauſpieler Schwartz wurde es wohl mit Recht verdacht, daß er in der Meinung, der Theatermaler müſſe ſich nach ihm und er nicht nach dieſem richten, aus praktikablen, als ſeitwärts gemalten, Thüren in voller Anſicht vortrat. Aber übler als Künſtlergrille iſt es, durch eine Dekoration eine Unwahrheit als geſetzlich feſtzuſtellen. Da Breyſig die Leinwand auf beiden Seiten bemalte, um ſie zu einer doppelten Vorſtellung zu verwenden, ſo kam die von hinterher Alles beleuchtende Laterne alſo mehrfach zur Anwendung.

den Begriff des Unterirdiſchen zu führen. „Dies kann noch mehr, ſo giebt er an, der Fall werden, wenn Perſonen von unten herunter hervortreten oder beim Abgehen Treppen vor und hinter den durchbrochenen Seitenperſpekten hinaufſteigen.“ Wie viel Mühe wurde dem Maſchiniſten aufgebürdet um eines frappant maleriſchen Effektes willen! Als ein Probeſtück, wie der Theatermaler dem Unſcheinbarſten Intereſſe zu geben vermöge, wollte er die Dekoration ſeiner geweißten Stube beurtheilt ſehn. Er ſah die Aufgabe „als die beſte Gelegenheit an, in der Kunſt ſelbſt fortzuſchreiten.“ „Zwei mit weißen Gardinen behängte Fenſter im Hintergrunde ertheilen dem Zimmer das Licht.“ Alſo auch hier keine Rückſichtsnahme darauf, daß das volle Licht von vorn in die Szene fallen ſoll, eben ſo wenig bei der Dachſtube; eine ſolche, wie man lieſt, hatte noch niemand vor Breyſig zu malen gewagt. Das Schwierige hatte einen beſondern Reiz für ihn, ſo malte er unter den Landſchaften eine Pappel-Allee. — Seine Werke wurden wie Alles, was ſich bei Eröffnung des Theaters den Verſammelten zeigte, mit freudigem Erſtaunen aufgenommen. Doch ſcheint es, daß die Decorationen weniger im Ganzen als im Einzelnen Bewunderung erregten, ſo in einem Saal die koſtbaren Möbel, über die man ſtritt, ob ſie wirklich, oder nur gemalt ſeyen*). Als er für Mozarts „Titus“ das Campidoglio malte, ſo war er bemüht, alles dasjenige anzubringen, was „die Gegend deſſelben charakteriſirt“**).

*) „Es mangelt, ſagt Breyſig in Betreff einer andern Decoration, den Theatern oft an koſtumatiſchen Geräthen, um deßwillen iſt im Söller ein Tiſch im gothiſchen Style mit angebracht.“ Dieſen Mangel in der Art erſetzen zu wollen, hieß eben auf ihn aufmerkſam machen, weil der Contraſt zwiſchen den gemalten und den wirklichen Möbeln nur um ſo mehr ins Auge fiel.

**) Ob ihm der Theater-Director in Danzig gedankt haben mag, daß er für das Charakteriſtrende ſorgend im Ritterſaal das Bild des h. Georg anbrachte, daß er einen ausländiſchen Wald malte mit lauter tropiſchen Bäumen, deſſen Ferne der Dunſt des Morgenrothes umfloß? Um das Sinnbildliche des Vorhanges in Königsberg zu faſſen, wäre es nöthig geweſen, in Breyſigs 972 S. ſtarkem „Wörterbuch der Bilderſprache“ nachzuſchlagen, denn dort waren in einen Lorbeerkranz „Amaranten verflochten (Unſterblichkeit der Dichter bezeichnend), Granatäpfel hängen daran (Unſterblichkeit berühmter Männer überhaupt und Einigkeit). Eine Perlenſchnur hängt vom Kranz herab, um an Beredſamkeit zu erinnern“ u. ſ. w. Der Erfinder hat mit der Blaſonirung der ſeltſam gewählten Embleme mehrere Seiten ſeiner Szenographie gefüllt.

Der geheime Baurath Müller hielt den von ihm errichteten Kunſttempel für ſo untadlich, daß er nach dem Brande ihn in derſelben Weiſe aus den Trümmern wieder erſtehn ließ *), daß er noch gegen das Ende ſeines Lebens mit dem Gedanken umging, das Bauwerk in einer Schrift mit großen Abbildungen herauszugeben und für die Anfertigung genauer Zeichnungen Sorge trug. Müller war der Meinung, daß er Geſchmack beſitze und Viele der damaligen Zeit, die ſich noch nicht über die Weichſel hinausgewagt hatten, theilten ſeinen Glauben und übertrugen den Eifer des Baumeiſters, mit dem er ſich von allen Erſcheinungen der Kunſt Kenntniß zu verſchaffen ſuchte, das gewandte Benehmen, mit dem er in Geſellſchaften zu glänzen wußte, und die anſcheinende Sicherheit, mit der er in mißlichen Verhältniſſen auftrat, auf ſeine Werke und namentlich auf das Schauſpielhaus, an dem ſie die Formloſigkeit, die Armuth an Erfindung und die Unzweckmäßigkeit ſich nicht geſtehn wollten. Als wenn der Baukünſtler zur demuthsvollen Einſicht gekommen wäre, gab er nachmals dem Theater im Aeußern einen aſchgrauen Anſtrich und Mängel erkennend traf er im Innern experimentirend manche Veränderungen. Kotzebue trat zuerſt mit tadelnden Bemerkungen hervor. A. Lewald erklärte, er habe ein Theater in Geſtalt eines Fourage-Magazins gebaut und Decker, als Theaterdichter Adalbert vom Thale, ſchrieb: „Die bauliche Einrichtung unſerer Bühne iſt anerkannt voller Fehler; ſie erinnert eher an einen Pferdeſtall als an einen Muſentempel. Der Eingang vom Hofe führt unmittelbar in die Couliſſen, zwiſchen denen eiſiger Zugwind weht. Es iſt ein ſo genanntes Panorama-Theater, alſo das ſchlechteſte für das Luſtſpiel, das unbequemſte für jede irgend nur bedeutend ſzeniſche Anordnung.“ Als der Königsgarten (Exercirplatz) durch großartige Bauwerke zu einem Berliner Luſtgarten umgeformt werden ſollte, war man bei Aufzeichnung der Umgebung bedacht, durch Colonnaden den Spaziergängern den Anblick des Schauſpielhauſes zu erſparen.

Als die Mittel zum Bau 1805 beſchafft waren, ging Mül-

*) Nach Müllers kurzer Baugeſchichte betrugen die Koſten 74,945 Thlr., der Werth des Baues konnte „mit Sicherheit“ auf 120,000 Thlr. angenommen werden.

ler nach Berlin und entwarf hier den Plan, von dem er nur wenig bei der Ausführung abwich.

Das Schauspielhaus, 221 F. lang und 91 F. breit, ohne Giebel mit einem abgewalmten Dach wendet dem Königsgarten eine Längenansicht als Schauseite zu. Man sieht hier kein Fenster und nur als Unterbrechung der langweiligen Wandflächen sind an beiden Enden zwei Nischen mit einem Halbkugel-Gewölbe angeordnet, das von vier gewaltigen dorischen Säulen getragen wird; die hier angebrachten Eingänge werden nur theilweis benutzt und hätten ganz erübrigt werden können *). Unter dem Dach ein frei behandelter dorischer Fries **), Masken zu beiden Seiten des Halbkreises, der die Nischen umfängt, vermögen nicht das Massenhafte, Castellartige des Gebäudes aufzuheben. Ein langes Bildfeld das zwischen den Nischen-Gewölben Figuren in hohem Relief einnehmen sollten ***), ist leer geblieben und würde auf das Reichste decorirt den Mißstand des Oeden kaum beseitigt haben. Die eigentliche Eingangsseite hat die Richtung nach der Schloßbrücke und führte durch drei Arcaden, von zwei massigen Pfeilern getrennt, in die Vorhalle. Wie nahe lag es hier, da es nicht an Raum fehlte, eine Unterfahrt in der Art anzubringen, daß die Wagen in einem Viertelkreis durch die äußern Arcaden-Oeffnungen gefahren wären! den drei Bogen entsprachen darüber drei rundbogige Fenster, die den Concertsaal erleuchteten. Diese Seite hat einen keineswegs verschönernden Umbau erfahren. Von den beiden andern Seiten des Gebäudes, die keine ästhetische Beleuchtung verlangen, ist zu bemerken, daß gegen O. jetzt ein Anbau angefügt ist, damit die Schauspieler nicht unmittelbar aus dem Freien auf die Bühne treten.

Aus der übergroßen Vorhalle, deren Boden zu Müllers Zeit mitten sich um drei Stufen erhöhte, gelangt man durch drei Thüren †) wieder in einen großen Raum mit der Kasse, der Controlle

*) Nach dem ersten Plan führte eine Treppe von 13 Stufen mit Laternen auf den Wangen zu diesen Eingängen.

**) Etwa wie in Stieglitz' Zeichnungen aus der schönen Baukunst. Pl. 28.

***) Eine Zeichnung des Prof. Knorre, die in einem Streifen die Personen aus „Nathan d. Weisen" enthält, wurde wohl dazu gefertigt.

†) Fr. Hagemann versprach ein Basrelief zu modelliren für ein langes vertieftes Feld über den drei Thüren. Man würde es kaum gesehn haben.

und den den Zuſchauerplatz umgebenden Gängen. Zu den hübſchen Theilen des Hauſes gehört ein darüber liegender Gang vor dem Logen-Corridor zwiſchen den Treppen, von dem derjenige, dem die Sicherheit mehr als die Eile gilt, nach der Vorſtellung die herausſtrömende Menge beobachten kann. Abzuſehn iſt von der unzweckmäßigen Form des Halbkreiſes, die das an der nördlichen Querſeite gelegene Verſammlungszimmer der Schauſpieler hat (auf einem Plan Foyer genannt), von der Maſſe von Walzen und Rädern im Souterrain, die nie gebraucht oder bald außer Gebrauch gekommen ſind, und nur der Zuſchauerplatz und die Bühne in nähere Betrachtung zu ziehn.

Bei der Einrichtung, daß zwei ſchräge Wände die nach der Bühne zu den Raum um mehr als die Hälfte der Breite verengen und die an der anderen Seite durch einen Viertelkreis mit ausgeſchweiften Enden geſchloſſen werden, dadurch daß Logen ſich nur am hinteren Theil jener ſchrägen Wände befanden, war für den Beſchauer auf das Beſte geſorgt. Weniger für den Hörer, da die in dem Maaß divergirenden Schallſtralen Undeutlichkeit hervorbringen mußten, weniger für den Theater-Director, da für die Größe des Zuſchauerplatzes nur eine geringe Zahl Billete ausgegeben werden konnte*). Das ſchlechte Hören ſchrieb man dem Umſtande zu, daß an den ſchrägen Wänden an dem Punkt, bis

*) Die Länge von der Mittelloge bis zur Bühne beträgt 60 F., die Breite am Proſzenium 48 F., von dem einen Ende der Logenreihen bis zum andern 78 F, von dem Boden des Parterre bis zur Decke 50—55 F. Erſt ſeit der Umformung des Panorama- in ein Couliſſen-Theater und der Vermehrung der Sitzplätze faßt das Haus gegen 2000, vorher höchſtens 1500 Perſonen, obgleich der Raum des Parterre außerordentlich eingeſchränkt iſt.

Wenn man auf die 40 Logen 232 Perſonen rechnet, auf die Eſtraden- und Orcheſter-Sperſitze 147, auf das Parterre 450, auf das Amphitheater 150, auf die Galerie 350, auf die Stehplätze 30, ſo konnte man eigentlich nur 1359 Perſonen beräumen. Nach dem erſten Plan ſollte auf 1500—1600 Perſonen gerechnet werden. — Die vorgenommenen Veränderungen in Benutzung des Zuſchauerplatzes erſieht man aus zwei Blättern, im lithogr. Inſtitut von W. Winkler erſchienen „Das Innere des Theaters zu Königsberg i. P. 1843 und 1846. — Die älteſte Abbildung des Theaters iſt nach einer Zeichnung von Puſcha von J. J. Wagner in Berlin geſtochen. Im Verlage von Volgt u. Fernitz erſchienen eine äußere Anſicht „Aufgenommen und lith. von F. Bils 1839," der Zuſchauerplatz von der Bühne geſehn „gez. v. Rauſchke, lith. v. L. Sachſe" in Berlin.

zu welchem die beiden breiten Culiſſen hin- und hergeſchoben wurden, eine Niſche angeordnet war, mit einem kandelaberartigen Blumenhalter. Die Niſchen wurden nachmals durch Spiegel geſchloſſen, ohne daß ein Vortheil erſichtlich war. Eine Holzdecke über dem Proſzenium angebracht trug zur Verſtärkung der Reſonanz wohl eben ſo wenig bei, als unter dem Orcheſter die darunter liegende hohle Mauerwölbung. Da das Panoramatheater dem Auge beſonderes Vergnügen gewähren ſollte, ſo klagte man über die ſehr mangelhafte Beleuchtung, denn dem mit Glaskorallen behangenen Kronleuchter über der Mitte des Zuſchauerplatzes wurde zu viel zugemuthet, deſſen Wirkung die meiſt unbenutzten Wandleuchter längs den Seitenlogen nur um weniges erhöhen konnten.

Das Parterre für die, die keinen beſtimmten Platz beanſpruchen, war ſonſt der größte Raum und wurde vorn von ein Paar Reihen Orcheſter-Sperrſitzen und hinten von den dreifachen Sitzreihen der erhöhten Eſtrade eingeſchloſſen. Zwei Logen-Ränge und die Galerie ſteigen empor, in deren Mitte die Königsloge, die Höhe von zwei Logen einnehmend, einen runden Tempel mit korinthiſchen Säulen darſtellt. Allein die Seitenlogen je drei über einander bilden wie ſie abgeſchloſſene Zimmer, während die übrigen nur durch Bruſtlehnen von einander abgegrenzt ſind. Die Galerie, wie das Parterre hinanſteigend, von einer außerordentlichen Tiefe faßt eine zahlloſe Menge.

In Betreff der Verzierung iſt zu bemerken, daß über jenen Niſchen ſich zwei transparente Scheiben zeigten, mit der Uhr*) auf der einen und der Anzeige der nächſten Vorſtellung auf der anderen Seite, darüber noch Logen (gewöhnlich unbeſetzt weil man von ihnen ſo viel als nichts ſehen konnte), daß von den Vorſprüngen vor der Königsloge (bei Anweſenheit des Hofs wurden auf dieſelben duftende Blumentöpfe geſtellt) Teppiche, vom Pinſel geſchaffen, herabhingen, daß die Logen im abgebrannten Hauſe roth, im wieder gebauten blau drappirt erſchienen.

*) Eben ſo unpaſſend als man auf dem Philoſophendamm einen Spaziergang Thränendamm nannte, weil er aus dem Bauſchutt des großen Speicherbrandes errichtet war, iſt die Uhr im Theater, die an die darin verbrachte, oft verlorne Zeit mahnt.

Die Bühne ragt in einer Bogenlinie über den Vorhang hinaus ſoweit in den Zuſchauerplatz als es nur erlaubt iſt, damit der vortretende Schauſpieler nirgend vom Rücken her geſehen werden kann*). Aus dem Vortheil, der ſich daraus für den Beſchauer ergab, erwuchs ein Nachtheil für das Orcheſter.

„Das neue Schauſpielhaus hat Mängel, ſagte man, ſie werden aber von Schönheiten überwogen.“ Auf beſcheidene Weiſe wurde daher der Baumeiſter auf Verbeſſerungen in Form von Wünſchen aufmerkſam gemacht. Eine Frage betraf einen weſentlichen Uebelſtand: „Warum gehen die Thüren der Logen, wenn man dieſe öffnet, ſtatt auf den Gang hinaus, in die Logen hinein?“ **). Die Stimmen der anonymen Theaterfreunde fanden weniger Berückſichtigung als Spott. Der von Kotzebue erhobene Vorwurf aber forderte zur Abfaſſung kleiner Vertheidigungsſchriften heraus.

Die Bemerkung, daß es zum Frommen „des zwar ſchönen, aber für den Gebrauch ſehr beſchwerlichen Theaters“ gereichen würde, „dem Beiſpiel von ganz Europa zu folgen und die Couliſſen wieder herzuſtellen“, ward in der Broſchüre „Theatertadel“***), dadurch in Zweifel geſtellt, daß man ihr den von Kotzebue ſelbſt bei Beſchauung des Theaters von Pompeji ausgeſprochenen Wunſch entgegenſetzte „auf ſolchem Theater ein Schauſpiel aufgeführt zu ſehn, wo die Täuſchung durch keine Couliſſen geſtört werde, die eine ſehr abſurde Einrichtung wären.“ Dies ſchon allein, ſagt Müller, hätte den Baumeiſter beſtimmen müſſen, die gewöhnliche Aufſtellung der Szenenbilder zu verlaſſen. Er habe ſich die Anlage der griechiſchen Odeen zum Vorbilde gewählt. Ein Beweis, daß das deutlich Ausgeſprochene gut gehört würde, lieferten einige Kinder, kleine Mädchen, die ohne eine ſtarke Stimme zu haben, im „kleinen Declamator“, im „Tell“ mit Recht Beifall fänden †), vor Allem der gaſtirende Hof-Schauſpieler Wöhner,

*) Müller ſagt, er habe das Proſcenium in der Art auf Verlangen der Theater-Direction bauen müſſen.

**) Weygoldt Morgenzeitung 1808. S. 377. S 72.

***) Theatertadel, eine freimüthige Aeußerung von J. T. Val. Müller. Königsb. 1814.

†) Aus der „Theater-Antikritik“ einer andern Schrift.

der ungeachtet ſeines ſchwachen Organs ſchon allein durch das Vernehmliche ſeiner Reden entzücken müſſe. Es möge „bei der Auswahl der Schauſpieler einmal Rückſicht auf deutliche Ausſprache genommen werden. Durch die Szenographie (da die Griechen das Wort hatten, ſo kannten ſie auch die Wirkung desſelben) könne „das Theater auch zur Kenntniß merkwürdiger Gegenden und Gebäude dienen, wie z. B. auf unſrem Theater mit einigen Proſpekten der Schweiz und einigen ägyptiſchen Denkmälern nach Denon der Anfang gemacht iſt.“ Man habe der Szenenmalerei um ſo eher Berechtigung zuzugeſtehn „da bei der Darſtellung mancher Stücke der jetzigen Theaterdichter der Zuſchauer den Zuhörer entſchädigen muß.“ Wie das Panoramatheater derzeit gehandhabt werde, erſchiene es allerdings ſehr mangelhaft, da an Decorationen *) und Beleuchtung ungebührlich geſpart würde und acht Arbeiter das ausführen ſollten, wozu in Berlin 24 bis 40 Leute als nöthig erachtet würden.

Der größte Fehler des Schauſpielhauſes iſt ſeine Größe, die in keinem Verhältniß mit der Schauluſt des Publikums ſteht. So wie es iſt, ſcheint es nicht für die hieſigen Schauſpieler, ſondern für die Gäſte gebaut, die durch ihre Vorſtellungen die Räume füllen und nach dem Umfang des Zuſchauerplatzes ein hohes Honorar beanſpruchen. Der Director iſt genöthigt, durch das Neue zu reizen und zu dem Ende ſelbſt verdiente Künſtler zu entlaſſen, damit der Comödienzettel immer neue Namen aufweiſen kann. Ehe ein künſtleriſches Einleben in die Verhältniſſe des Theaters möglich, ehe die Zuſchauer ein näher eingehendes Intereſſe an dem Talent eines Einzelnen nehmen, findet ein Wechſel im Perſonal ſtatt, und die, die neben einander und einander gegenüber ſtehn, bleiben ſich alſo fremd.

Dies Fremdeſeyn, dies Streben nach augenblicklichem Glanz ſtatt eines dauernden Genuſſes dringt ſich von jetzt ab überall auf. Die in dieſer Abtheilung zu nennenden Dichter und Com-

*) „Die bei einigen Szenen unumgänglich nöthigen durchbrochenen Seitenproſpecte werden aus Bequemlichkeit ſelten benutzt; daher die Schauſpieler alsdann gezwungen ſind durch das Zurücklegen der Hintergardine ſich Platz zu machen.“

poniſten haben einen Namen, aber unſerer Bühne ſind ſie ſo gut wie unbekannt geblieben. Die Direction führten eine Hendel-Schütz, ein Kotzebue, aber Dank iſt ihnen nicht zu Theil geworden. Mancher Schriftſteller, mancher Componiſt, der in unſerer Mitte lebt, hat es mit der hieſigen Bühne verſucht, aber es nicht weiter als bis zu einem kahlen Lobſpruch gebracht zur Verſüßung eines kleinlauten Abtretens. Ein Gefallen, wie Jeſter und Benda, vermogte keiner zu erregen. Mit leidenſchaftlichem Eifer ſtritten ſonſt die Theaterfreunde für das Hierbleiben eines beliebten Schauſpielers, jetzt hat der Director bei einer noch ſo ungehörigen Verabſchiedung keine Verſtimmung von Seiten des Publikums zu fürchten, denn dieſes hat nur für den Gaſtſpieler Auge und Sympatie.

Unter anderen Umſtänden wäre bei dem Erfolg, der durch einzelne neue Luſt- und Trauerſpiele erzielt wurde, bei dem Enthuſiasmus, den eine immer neu bleibende Oper auch in Königsberg und Danzig hervorrief, bei der Feier der Freiheitskriege, die auch auf der Szene noch nach Jahren bedeutungsvoll nachklang, der ſtete Wechſel der Directionen unerklärlich. Der eine Muſentempel blieb in Jahresfriſt unbenutzt nnd der andere ward an Unternehmungsluſtige öffentlich ausgeboten.

Allein nicht in Preußen, ſondern an allen Orten giebt das Theater bedenkliche Zeichen ſeiner Auflöſung. Die Protection, die der abgerichtete Hund des Aubri überall fand, zeugte davon genugſam *).

Der Schauſpieler Karſten mit ſeinem gelehrigen Dragon erfreute 1815 die Berliner durch ein fünfmaliges Gaſtſpiel. Das Thränen preſſende Stück verſammelte ein um ſo größeres Publikum, als die Vorgänge in Weimar, Goethe's Zurücktritt von der Bühne und Ueberſiedelung nach Jena, weil er unter ſeine Acteure keinen Hund aufnehmen wollte, in allen Zeitungen beſprochen wurden. Wenn man Anſtand nahm, auf dem Komödien-

*) Saphir ſagte: „Das Theater iſt auf den Hund gekommen, darum ſind die Hunde aufs Theater gekommen." P. A. Wolff perſiflirte den Geſchmack in einer Poſſe „der Hund des Aubri" die durch Ludw. Devrient als Amtmann Rührey großes Ergötzen zuwege brachte.

zettel den Hund ins Perſonenverzeichniß zu ſetzen, ſo wurde ihm eine ſchuldige Rückſicht durch die Bemerkung erwieſen: „man bittet um die äußerſte Stille bei Erſcheinung des Hundes.“ Caſtelli, der mit dem „Hund des Aubri de Mont Didier oder der Wald bei Bondy“, Muſik von Seyfried, das Repertoir des deutſchen Theaters bereicherte, wandte dadurch auch dem in Königsberg ein zinsbares Kapital zu. Drogon füllte hier 1816 die Caſſe. Um dem zoologiſchen Intereſſe neuen Vorſchub zu geben, enthielt man daſelbſt den Leuten nicht das Seitenſtück vor „die Elſter“, das gleichfalls aus dem Franzöſiſchen durch Caſtelli der deutſchen Bühne zugeeignet war. In einer muſikaliſch-deklamatoriſchen Unterhaltung wurde eine Ballade „das Gottesgericht“ von Apel vorgetragen, weil aus ihr „der Stoff zu dem Hund des Aubri genommen“ ſeyn ſollte.

Eine dramatiſche Satire gegen die Juden erregte als Parteiſache ein ungemeines Aufſehn, Seſſa's „Unſer Verkehr.“ Man klatſchte, um die zu ärgern, die es bewirkt hatten, daß die Aufführung in Berlin vom Juli 1815 bis September verſchoben wurde *), daß der Komiker Wurm, unvergleichlich als Jacob, von der Polizei abgeführt und für alte Sünden eingeſperrt wurde. In Berlin erſchien ein colorirter Bilderbogen mit der Szene, in der Jacob das Stück eröffnet, in einer Umgebung, wo wir dreimal leſen: „Unſer Verkehr?“ nämlich neben dem Gefängniß mit dem Ochſenkopf, das die Schauſpieler manchmal bezogen, neben einem berüchtigten Hauſe und endlich neben einem Trödlerkram, wo Röcke gut und ſchlecht, Hoſen groß und klein zuſammenhängen. Jul. v. Voß verfaßte auf Veranlaſſung der Gekränkten ein Gegenſtück. Das Seſſaſche Original ſoll darthun, daß die Juden, wenn ſie auch dem Schacher entſagen wollen, ſich nicht von der Gemeinheit und dem Geiz losſagen können, ſelbſt wenn ſie ſich der Wiſſenſchaft oder der Kunſt zuwenden. Das Bösartige iſt überall zu grell und zu abſichtlich aufgetragen, als daß die ſonſt nicht üble Poſſe ungeachtet ihrer Kürze nicht ermüden ſollte. — Auch in Königsberg fehlte es nicht an Gegenſtrebungen, da „Unſer Verkehr“ zuerſt dargeſtellt wurde, die aber klüglicher Weiſe von den Betheiligten ſelbſt

*) Der Andrang war ſo groß, daß die Poſſe, was ſonſt unerhört iſt, im Opernhauſe geſpielt werden mußte.

bekämpft wurden, als während ſeines Gaſtſpiels Wurm-Jacob ſie als Lacher gewann oder zu gewinnen ſchien.

Ein Nachſpiel, das gleichfalls wegen ſeines poetiſchen Gehalts nicht anzog, wenn es 1813 auch Furore machte und oft bei Anweſenheit des Verfaſſers gegeben wurde, iſt „der Flußgott Niemen und noch Jemand.“ War man ſo glücklich, wie in Königsberg, eine Napoleons-Maske zu finden, ſo war der Beifall gewiß, der auch einer Zahl von Nachzüglern gezollt wurde, die meiſt als erbärmliche Marodeure das Letzte der Luſtigkeit in ſich überſchlagender, patriotiſcher Stimmung ausbeuteten.

Durch dieſe Erſcheinungen, aber noch mehr durch andere gleichzeitige kam das eigentliche theatraliſche Intereſſe, das durch das Geſammtwirken aller Künſte, durch die Verſchmelzung der verſchiedenen Kräfte, einen unwiderſtehlichen Zauber ausübt, merklich in Abnahme. Das als ein Ganzes Zuſammenklingende zerrte man gefliſſentlich aus einander und verlangte, wie nie vorher, Particular-Vergnügungen auf der Bühne. Durch die Mimik, einen Theil der Schauſpielkunſt, bereitete man ſelbſtſtändige Genüſſe und die Hendel-Schütz und die Karſchin gaben auf den Bretern, die die Welt bedeuten, ihre plaſtiſch-mimiſchen Darſtellungen. Damit hing zuſammen das Anordnen lebender Bilder, das immer mehr beliebt wurde. Das Theater von Gropius mit ſeinen landſchaftlichen Panoramen lehrte, daß das, was ſonſt nur Decoration war, zur Höhe künſtleriſcher Schauſtellung gebracht werden könnte. Wenn man das Sprechen und die Stimme des Dichters noch nicht für ganz überflüſſig hielt, ſo war man doch ſtatt der Action jetzt mit der bloßen Declamation zufrieden. Vordem forderte man ein großes Stück und ein Nachſpiel, ſpäter ließ man ſich mit drei Halbdutzend-Stückchen des Kotzebueſchen Almanachs abfinden und nun begnügte man ſich mit dem Vortrag einzelner Szenen größerer Dichtungen. In den „Hageſtolzen“ von Iffland ſtrich man die drei erſten Akte. Zur Schillerfeier in Königsberg 1812 wurden nur Monologe geſprochen von den Hauptcharakteren der Haupttragödien Karl Moor, Don Karlos, Wallenſtein, Maria Stuart u. ſ. w., nachdem das ganze Drama: Werner's „Weihe der Kraft“ 1813 gegeben war, beſchränkte man ſich ſpäter auf einzelne Szenen. Das Publikum folgte mit beſonderem Vergnügen dem Vortrage von Balla-

den. Patrik Peale (v. Seckendorf), der auch Pantomimen gab, und die berüchtigte Elise Bürger eröffnen den großen Zug der Balladen-Declamatoren. Heute würde es uns wunderlich bedünken, wenn ein Schauspieler sich mitten in der Bühne hinstellte und Gedichte wie „der Amtmann und der Bauer", „Elegie in den Ruinen eines Burgschlosses", „der Taucher" vortrüge, damals sprachen sie Anschütz, Büttner, Blum. Durch die Schicksalstragödien im trochäischen Versmaaß wurde die einseitige Richtung bedeutend gefördert und es arbeitete sich, nach Klingemann's Wahrnehmung, das damit verbundene Pathos in Uebereizung und Redeconvulsion aus.

Müllner's „Schuld" zuerst in Wien 1813 dargestellt, die derzeit nur von Gastspielern uns vorgeführt wird, machte einen tiefen nachhaltigen Eindruck und an ihr rankte sich eine neue romantisch-dramatische Schule empor. Die Dichter-Trias, Müllner, Grillparzer und v. Houwald, beherrschte eine Zeitlang alle Bühnen.

Wenn Werner, H. v. Kleist und Müllner das mit einander gemein haben, daß sie in dem Geheimnißvollen das Romantische finden, so sind sie doch wesentlich von einander verschieden, indem die Poesie des einen sich in religiöser Mystik ergeht, die des zweiten in wunderbarer Gefühlssympatie, die des dritten in einem starren Fatalismus, indem der erste in der Form sich an Schiller anlehnt, der andere an Shakspear und der dritte an Calderon. Bei diesem ist das Drama nicht viel mehr als eine dialogisch vorgetragene Romanze. Nicht Fridrich v. Schlegel durch den „Alarcos" sondern A. W. v. Schlegel durch die Uebersetzung der „Andacht am Kreuze" gab den Anstoß zur bunten Färbung einer Anzahl dramatischer Gedichte, in denen die Handlung im Rückblick auf das Fatum besteht. Müllner, der selbst über das Wesen seiner Tragödien als Kritiker mitsprach, nachdem sie sogar in französischen und englischen Blättern ihre Beurtheiler und Lobpreiser gefunden, wurde mit Shakspear verglichen, man rechnete es ihm als Verdienst an, daß er die Aristotelischen Einheiten festgehalten (wenn die Handlung der „Schuld" nicht in demselben Saal, so geht Alles in demselben Palast vor sich), daß er die Horatianische Regel beobachtet: nec quarta loqui persona laboret, daß er glücklich das antike Schicksal in

das neuere Drama verpflanzt habe. Die antike Vorbestimmung war aber christlicher und ließ dem Oedipus einen Ausweg frei durch Vermeidung jedes Todschlags und jeder Heirath. Bei Müllner wird durch die Verweigerung eines Almosens eine Zigeunerin zum Rachespruch gereizt und prophezeiht der ihre Niederkunft erwartenden Laura:

Ist was du gebierst, ein Knabe,
Würgt er den, den du schon hast*).

Das Wirksame des Trauerspiels besteht in den schroffen Gegensätzen, die gemäß ihrer Geburtsstätte die Gemüther der auftretenden Personen nicht verleugnen können, in den Gegensätzen von Norden und Süden, von Besonnenheit und Leidenschaftlichkeit, von Protestantismus und Katholizismus. Der innere Kampf — nicht vermag Zerta's Ruhe über die Erregtheit der Spanierin Elvira obzusiegen, nicht Otto's Unbefangenheit den Verdacht des Don Valeros zu entwaffnen — läßt es zu keiner äußeren Handlung kommen, das Fortschreiten ist nur die Steigerung der Gewissensangst in Erinnerung an das verübte Verbrechen. Die Bewegung ist eine rückgewandte bis zur Enthüllung und zum Geständniß. Therese Artner glaubte, die Handlung sey einem ersten Theile des Trauerspiels aufgespart und schrieb „die That." Wenn in „Hamlet" an das psychologische Gemälde der ersten Akte disharmonisch sich der letzte anschließt, so vernichtet hier das tollhäuslerische Wüthen im letzten Akt Alles, nur nicht die Schuld. Als wenn v. Kleist seinen „zerbrochenen Krug" nach der Schuld geschrieben hätte, nimmt sich das Lustspiel wie eine Parodie aus. Eine solche blieb nicht aus. Castelli rückte 1818 mit dem „Schicksalsstrumpf" ins Feld nicht ohne Geschick und mögte in

*) Freilich erklärt der Dichter, sein Zweck sey gewesen: „bloß das aus blindem Zufall, menschlichen Fehltritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar zu machen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgültigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen kann." Er hielt es für erlaubt, in seinem „neunundzwanzigsten Februar" die Katastrophe zu streichen und das in Verderben ausbrechende Schicksal für einen „Wahn" zu erklären, welchen Namen er später dem einaktigen Stück, dem Nachfolger des „vierundzwanzigsten Februar" und dem Vorläufer der „Schuld" gab.

der Art in der deutſchen Literatur neben Mahlmann's „Herodes von Bethlehem" das Beſte geliefert haben.

Ein Brudermord, der Inhalt der Klinger-Leiſewitzſchen Preisſtücke, der „Braut von Meſſina" iſt in der „Schuld" und in Roberts Trauerſpiel: „die Macht der Verhältniſſe" wieder aufgenommen. Das letzte, in dem der Unterſchied der Stände ein tragiſches Entſetzen durch das ſonſt proſaiſche Gefüge der Erfindung verbreitet, gehört mit zu den bedeutſameren Erzeugniſſen der damaligen Bühne und wurde durch das herrliche Spiel Ludw. Devrients, der den Kandidaten Aug. Weiß gab, noch mehr dazu erhoben.

Nachdem „die Schuld" Grillparzer's „Ahnfrau" Houwalds „Bild" überall beifällig aufgenommen waren, konnte man mit größerem Vertrauen zur Darſtellung ſpaniſcher Stücke ſchreiten. Calderon's „Leben ein Traum" wurde in der Bearbeitung von Weſt (Schreyvogel) in Danzig 1817, Moreto's „Donna Diana", gleichfalls von Weſt, in Königsberg 1818 gegeben.

In der Oper erſchließen eine neue Welt Roſſini und Karl Maria v. Weber. Durch den „Tancred" wird Königsberg zuerſt mit dem fruchtbaren italieniſchen Componiſten bekannt. Die Oper geht das erſte Mal 1820 in Szene und gefällt ausnehmend, ſo daß im Königsberger Almanach als muſikaliſche Beigabe nichts Angenehmeres geboten werden konnte als die Cavatine: „Nach ſo viel Leiden." Allein die weichen Töne müſſen verſtummen, als Weber in ſeinen Werken klaſſiſche Denkmäler aufſtellt. Sein „Freiſchütz" machte Epoche auf allen Bühnen, wie es kein Stück vorher und nachher gemacht hat. Am 25. Febr. 1822 wird er in Königsberg, ein Vierteljahr ſpäter unter endloſem Jubel in Danzig gegeben. Bis zum Jahr 1851 ſoll er in Königsberg 160 Mal (nicht häufiger?) geſehn ſeyn *).

*) Wenige dürften der Meinung ſeyn, daß der Text (in dem der Apelſchen Erzählung übel genug mitgeſpielt iſt) den Werth der Oper beſtimme und um ſo auffallender erſchien es, daß in der von Kind redigirten Abendzeitung ein Sonett ſtand, das mit den Worten ſchloß:

Ein Kind hat Dich Maria hoch erhoben.

Die Dichter und Componiſten, die zu unſerer Provinz in näherer Beziehung ſtehn, ſind folgende:

Zu der Familie, aus der der Feldherr Graf Kleiſt v. Nollendorf entſproſſen iſt, gehörten die Dichter Ewald v. Kleiſt, Franz v. Kleiſt (Verfaſſer des 1793 erſchienenen Gedichtes: „Zamori oder die Philoſophie der Liebe") und Heinrich v. Kleiſt. Obgleich der letztere in Frankfurt a. d. O. geboren iſt, in der Stadt, in der das kunſtloſe Denkmal ſeines Ahnherrn Ewald ſteht, ſo iſt doch ſein Aufenthalt in Königsberg wichtig für ſein dichteriſches Wirken, fataliſtiſch für ſein Ende. Er arbeitete hier an mehreren dramatiſchen Dichtungen und erneuerte hier ein Verhältniß reiner Zuneigung, daß ſeine Löſung endlich in einem Doppelmorde fand.

Durch Berückſichtigung der Stimmungen und krankhaften Affectionen, die in einer beſtimmten Zeit liegen, gewinnt man für manches Räthſel wenn nicht Aufklärung, ſo doch das *Mittel*, in der Verknüpfung einzelne leitende Fäden zu erkennen. Um Kleiſtens Eigenthümlichkeit zu faſſen, haben wir uns zu vergegenwärtigen, wie die romantiſche Schule in einer Vereinigung verwandter Genien Dresden zum Schauplatz ihres Wirkens erſah. Nicht war es willkührliche Wahl, denn an dem Elb-Athen hatte der Zertrümmerer des deutſchen Ruhmes nichts verrückt, nicht das grüne Gewölbe und die Gemälde-Galerie angetaſtet und Alles bis auf die ceremonielle Alterthümlichkeit beim Alten gelaſſen, hier fand das Streben der Romantiker Kraft der Begeiſterung einestheils in den Madonnenbildern Correggio's und Holbein's, anderntheils in den feierlichen Symphonieen der katholiſchen Kirche. Correggio wurde von der antiken Partei als Unduliſt, von der modernen als tiefſinniger allegoriſcher Dichter bezeichnet, dem „die Formen nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen" *) ſind, die Kirchenmuſik erhob die Gläubigen zu einem höheren Bewußtſeyn „es iſt eine Herrlichkeit darin, die einen mit unwiderſtehlicher Gewalt ergreift, die aus allen Qualen der Zerſtreuungen rein auf den ruhigen Punkt zurückführt" **). Die träumeriſche Sehnſucht nach dem

*) Friedr. Schlegels ſämmtl. Werke VI, 25.
**) Runge's hinterlaſſene Schriften II. 101. I. 43.

Mittelalterlichen, Altkirchlichen erwuchs aus der Troſtloſigkeit der Zeitumſtände. Rettung erkannte man nur in Vergegenwärtigung der Vergangenheit und gewann Vorliebe für die alten fromm gedachten Schildereien, für die Lieder der ritterlichen Minneſänger und für die volksthümlichen Schwänke und Faſtnachtsſpiele, die ſonſt überſehn oder mitleidig belächelt wurden. In Dresden componirte der Maler Runge ſeine phantaſtiſchen Blumen-Hieroglyphen und Heinrich v. Kleiſt dichtete das „Käthchen von Heilbronn". Jener, der es ſeinem Freunde Tieck dankte, daß er ſich nicht in die Praktik vertiefte, um ihr die Empfindung zu opfern, ſagt: „wo die Kunſt nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menſchen iſt, da muß ſie ſinken" und dieſer erklärt: „nicht das, was dem Sinne dargeſtellt iſt, ſondern das, was das Gemüth durch dieſe Wahrnehmung erregt, iſt das Kunſtwerk." Jener lieſt den Jacob Böhme und dieſer meint, es könne ein zweiter Luther derzeit erſtehn und umwerfen, was der erſte gebaut habe. Jener erklärt: „Muſik iſt immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künſten nennen" und dieſer: „ich betrachte dieſe Kunſt als die algebraiſche Formel aller übrigen." Der Maler und Dichter ſtimmen im Franzoſenhaß überein und wie ſie, ſo dachten Alle, die in Dresden damals ſich zuſammen fanden. Wenn das Helldunkel der Schwermuth, die dem Dichter angeboren war, ihn auch in Dresden umwebt, ſo erſcheint ihm doch erhebend jede Erinnerung an den dortigen Aufenthalt. Aus Paris ſchreibt er: „ich ſchließe zuweilen die Augen und denke an Dresden, das Herz iſt hier ſo unfruchtbar!" aus Königsberg: „Meine Vorſtellung von meiner Fähigkeit iſt nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden"*). Der Miniſter v. Hardenberg, der dem jungen Manne wohlwollte, in dem Tiefſinnigkeit und Begeiſterung, das Verlangen ſich in Verborgenheit zu begraben und das Streben als Dichter aufzutreten begegnete, gedachte aus dem ehemaligen Militär einen Staatsbeamten zu erziehn und ſandte ihn gemäß ſeiner Liebe zu Gegenſätzen zuerſt nach Paris und dann nach Königsberg. Er ſollte im Finanzfach ſich ausbilden und als Kammer-Referendarius in Königsberg an ſtillen Fleiß ſich gewöhnen. Scheffner —

*) v. Bülow Heinrich v. Kleiſt's Leben und Briefe, Berlin 1848. S. 242.

es war im Jahr 1805 — an den er empfohlen war, ſchildert ihn in folgender Weiſe: „Da in ſeinem Aeußeren Finſteres und Sonderbares vorherrſchte, ſo gab ein Fehler im Sprachorgan (wegen der ſchweren Zunge verglich Tieck ihn mit Taſſo) ſeinem Eifer in geiſtreichen Unterhaltungen einen Anſchein von eigenſinniger Härte, die ſeinem Charakter wohl nicht eigen war. Wie ein der Meerestiefe entſteigender Taucher ſich wenigſtens in den erſten Augenblicken nicht auf alles Große und Schöne beſinnt, was er in der Waſſerwelt geſehn, und es nicht zu erzählen vermag, ſo ſchien es bisweilen bei Heinrich v. Kleiſt der Fall zu ſeyn.“ In Königsberg, wo er wohl nach Abſicht ſeines Beſchützers zu ſeinem Frommen den Zerſtreuungen entrückt ſeyn ſollte, fühlte er ſich über die Maaßen unglücklich und in einer troſtloſen Iſolirung ſich verhaltend, ſchmachtete er nach ſeiner Erklärung nicht anders als ſpäter, da er auf franzöſiſchem Boden im Gefängniß ſaß. Ein Grauen umfing ihn in der Einſamkeit. Tage lang ſprach er niemand, er verſchloß ſich im Zimmer und verließ oft nicht das Bette, ohne krank zu ſeyn. Kein Wunder, daß ſein Gemüthsleiden eine bedenkliche Höhe erreichte. Er dichtete bloß, wie er ſchrieb, weil er es nicht laſſen konnte, und fragte ſich trauernd: Warum mache ich Gedichte? Er ermannt ſich aber und in einem Brief an einen Freund ruft er: „Nun wieder zurück zum Leben! So lange es dauert, werde ich Trauer- und Luſtſpiele machen. Ich habe eben wieder geſtern eins fortgeſchickt, wovon Du die erſten Szenen in Dresden geſehen haſt. Wäre ich zu etwas Anderem brauchbar, ſo würde ich es von Herzen gern ergreifen.“

Es konnte nicht fehlen, daß man von Kleiſtens dramatiſchen Gaben ſich Außerordentliches verſprach. Nachdem er in der Schweiz (hier wollte er nach Wegwerfung des Adels Ackerbürger werden und allein für Haus und Herd leben) den „Guiscard“ gedichtet, ein Trauerſpiel, das, nachdem er es immer von Neuem umgearbeitet, endlich vernichtete, wurde er von dem Publiciſten Wieland angelegentlichſt ſeinem Vater Wieland in Weimar als der empfohlen, der für das Theater Größeres leiſten werde als irgend jemand, denn in ihm vereinigten ſich die Geiſter von Aeſchylus, Sophokles und Shakspear. Er wird von Goethe und Schiller mit Aufmerkſamkeit aufgenommen. Um ſo mehr erbittert es ihn, daß es ihm mit ſeinem „Käthchen von Heilbronn“

nicht gelingt, da es auf die Szene gebracht werden soll. Und in Rücksicht darauf hatte er dem Zuge seines poetischen Genius Fesseln angelegt. „Es war, sagt er, von Anfang her eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte." „Das Urtheil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon"*). Iffland legte das Manuscript ad acta, in Hamburg wurde es 1807 oder 1808 ausgepfiffen**) und in Bamberg 1810 lau aufgenommen. Es lag nicht an der Holbeinschen Bearbeitung, denn später ließ man sich in ihr gern den visionairen Fiebertraum und mancherlei Außergewöhnliches gefallen. Die Tragödie ward von Mad. Anschütz, geb. Butenop, im Dez. 1818 in Königsberg eingebürgert, nachdem bereits 1817 Mad. Hüray geb. Mollard sich in der dankbaren Titelrolle versucht hatte. Auf Küstner's Aufforderung sollte Feodor Wehl 1850 das Drama aus der Verholbeinisirung retten, damit es in der angebornen Schönheit an Kleist's Geburtstage in Berlin gegeben werden könnte. Die neue Bearbeitung ist nicht, wie man hoffte, durchgedrungen.

Für sein vollendetstes Werk erklärte Tieck den „Prinzen von Homburg" und für würdig, daß mit ihm in Berlin das Schinkelsche Theater eröffnet würde. Der Held tritt hier zuerst als ein somnambuler Kranker auf und als ein Kranker verräth er sich durch seine Angst vor dem ihm dictirten Tode. Ungeachtet des Befremdlichen wird jenes Drama durch die Hauptperson gehal-

*) In einer Szene des ursprünglichen Textes belauscht Käthchen die Kunigunde (in der der Dichter eine Dame karikirte, die ihm ein Liebesverhältniß gestört haben sollte) und gewahrt hier ihre Häßlichkeit, wodurch sie im Entschluß bestärkt wird, den Ritter von ihr zu retten.

**) Diese bei Gelegenheit der später erfolgten Darstellung in Breslau in einem Journal beiläufig angeführte Notiz entbehrt vielleicht der Glaubwürdigkeit. In Schröder II. II. S. 72—73 liest man davon nichts, dagegen S. 71. daß „die Grafen Guiskardi" (sic) 1805 aufgeführt seyen. Leicht konnte der Referent das eine mit dem anderen Stück verwechseln. In einem bereits erwähnten Brief sagt Kleist, daß die Anforderung an Sittlichkeit, die die Frauen machten, nicht allein seinem Käthchen den Weg auf die Bühne versperrte, sondern auch den Verfall derselben herbeiführte.

ten, ungeachtet der Schönheiten wird dieſes durch die Hauptperſon auf der Bühne unmöglich gemacht, ſo oft man ſich auch an die Darſtellung gewagt hat, in Königsberg zuerſt 1821. Dadurch daß ein Dichter zugleich den Shakſpear und den Calderon den Deutſchen ſchenkte, kam es, daß über den poetiſchen Rationalismus ſich das myſtiſche Halbdunkel verbreitete.

In Königsberg 1806 ſchrieb Kleiſt an dem „Prinzen von Homburg" und beendigte hier den „zerbrochenen Krug" *), deſſen erſte Szene ſein Freund Ruehle ſchon in Dresden kennen lernte. Ein franzöſiſches Kupfer **), das Zſchokke beſaß, führte ihn und ſeine Freunde Wieland und Kleiſt auf den Gedanken, den Gegenſtand dichteriſch zu behandeln, der eine war willens eine Erzählung, der zweite eine Satire und der dritte ein Luſtſpiel zu ſchreiben. Aus dem franzöſiſchen Bilde wurde unter der Hand des Dichters ein niederländiſches Stück von frappant komiſcher Wirkung. „Der zerbrochene Krug, ſchreibt Goethe, hat außerordentliche Verdienſte. Schade, daß das Stück auch wieder dem unſichtbaren Theater angehört" ***). Dennoch ließ er es einſtudiren, aber nicht zur Befriedigung des Publikums †). Die Handlung iſt eine Verhandlung vor dem Dorfrichter und der Gang hat daher eine retrograde Richtung und nach der Ermittlung iſt keine Vermittlung zwiſchen der Komödie und ihrem Schluß möglich. Nach der Bearbeitung von F. L. Schmidt ward „der zerbrochene Krug" in Königsberg 1825 aufgeführt, der Adam wurde von Wohlbrück, der Schreiber von Lanz und Frau Martha von Mad. Weiſe gegeben.

Wie eine Erzählung von Kleiſt Körnern den Stoff zu „Tony" gab, ſo eine andere dem Baron G. A. v. Maltitz aus Oſtpreußen, dem Verfaſſer des „Ritter Roſtſtaub", des „alten Studenten" zu dem 1828 in Danzig dargeſtellten Schauſpiel: „Hans Kohlhas".

*) Daſelbſt, ſo bemerkt Bülow in Kleiſt's Leben S. 46. begann er die „Pentheſilea" und bearbeitete den „Amphitryon" des Moliere.

**) Wahrſcheinlich: La cruche cassée nach Greuze von J. Marſand.

***) Reimer, Briefe von und an Goethe. S. 170.

†) Kleiſt war darüber ſo aufgebracht, daß er Goethen, dem er die Schuld beimaaß, eine Herausforderung zuſchickte, ſo berichtet Devrient III. 372.

Kleiſt, welcher die Hymne: „Germania erwache!“ ſang, ſchwärmte für eine Gemeinſchaft (anders wie Werner) „eine Gemeinſchaft, deren Daſeyn keine deutſche Bruſt überleben und die nur mit dem Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden ſoll“, ſo drückt er ſich gegen Ruehle aus*). Nach der Schlacht bei Pr. Eylau wanderte Kleiſt mit ſeinem Freunde Pfuel und zwei andern Offizieren zu Fuß nach Berlin, um wahrſcheinlich zum Schillſchen Chor überzugehn. Er wurde am Thor als Schillſcher Offizier gefangen genommen, nach dem Fort de Jour und dann nach Chalons ſur Marne gebracht, wo er „ſo einſam wie in Königsberg“ lebte. Nach einem halben Jahre wird ſeine Befreiung erwirkt. Er geht nach Prag und giebt, wie früher mit ſeinem Freunde Adam Müller in Dresden den „Phöbus“, eine Zeitſchrift heraus, um als publiciſtiſcher Schriftſteller, von Oeſtreich aus an der Wiedergeburt Deutſchlands zu arbeiten**). Verſtimmt und muthlos kehrt er nach Berlin zurück. In Königsberg hatte er nach langer Trennung eine Dame wiedergeſehn, die ſeine Liebe zur Poeſie und Muſik theilte und die ihn nun als Vermählte begrüßte, Adolphine Vogel geb. Keber. Ihr Gatte wohnte damals in Königsberg. Sie brachte den verzweifelten Entſchluß zur Reife, der ſchon als Knabe ihn beſchäftigt hatte. Mit ſeinem Vetter, mit dem er zuſammen unterrichtet wurde, wollte er ſich erſchießen. Das Leben, „man weiß nicht, wozu? man weiß nicht, wohin?“ nannte er „ein Ding, das jeder wegwerfen mögte, wie ein unverſtändiges Buch.“ „Das iſt zum Erſchießen ſchön!“ war ein Lieblingsausdruck von ihm. Jene Dame, deren Bekanntſchaft er in Berlin erneuerte, nahm ihm das feierliche Verſprechen ab, zu thun, was ſie von ihm verlangen würde. Sie glaubte, an einem unheilbaren Uebel zu leiden, und verlangte nichts geringeres, als daß er durch einen Piſtolenſchuß ſie vom Leiden befreie. Als ein p. p. c. ſchrieben

*) Sein Drama „die Hermannsſchlacht“ veranſchaulicht, ſagt Eichendorff: „eine heroiſche Hingebung an den Zweck, den er einmal als den rechten und würdigſten erkannt.“

**) Nicht weniger wunderlich gedachte er früher in Paris durch die Verpflanzung der deutſchen Philoſophie auf franzöſiſchen Boden dem kaiſerlichen Tyrannen eine gefährliche Gegenmacht zu wecken.

sie an eine Freundin: es würden ihre „Seelen sich wie zwei fröhliche Luftschiffer über die Welt" erheben, um bald ihre große Entdeckungsreise anzutreten. Durch einen Brief wurde der Gatte und der in unsrer Provinz bekannte Kriegsrath Peguilhen von Berlin nach einem Gasthofe bei Potsdam entboten, wo sie in einem Walde am See den Dichter und Adolphine entseelt, unentstellt bis auf die Todeswunde fanden, um sie in zwei Särgen daselbst neben einander zu begraben. Ihr Todestag war der 21. Nov. 1811.

Dr. Friedr. Aug. v. Heyden gehört auch zur romantischen Schule. Er ergriff die Waffen in dem Freiheitskriege *) und legte dadurch die krankhafte Mystik ab, die manche Schönheit der oben genannten Dramen in Schatten hüllt, obgleich auch auf seine Bildung neben Shakspeare Calderon einwirkte. Dennoch fand auch er nicht die verdiente Anerkennung und den Beruf zum Theater in sich fühlend wurde er gedrängt, sich in anderen Dichtweisen zu zeigen, damit die Stimme seines begeisterten Busens nicht ganz in der Wüste verhallte. — Das Verwandte ist nicht von der Art, daß man nicht jeden Dichter für sich zu betrachten aufgefordert würde. Kleist ist geneigt, die Saiten der Empfindung durch die grellen Dissonanzen des Lebens blind zu zerreißen anstatt sie aufzulösen, bei Heyden ist das versöhnende Element vorwaltend um zu trösten und zu heilen, dort eine stürmische Natur, hier eine wohlthuende Sammlung des Gemüths, dort mehr des Ursprünglichen, hier mehr des Angeeigneten, dort ist es klare Poesie und schöpferische Kraft die hier in poetisch erhebende Auffassung und Auswahl eines reichen wohl erwogenen Stoffes sich verbirgt.

Heyden**) wurde auf dem väterlichen durch ungünstige Ver-

*) Das Interesse belegte er durch eine kleine Geschichtsdarstellung: „Die Gebrüder Brandt aus Memel" in den „Beiträgen zur Kunde Preußens I, 250.

**) Gedichte von Friedrich v. Heyden. Mit einer Biographie des Dichters herausgegeben von Th. Mundt. Leipzig 1832. Der Dichter Julius v Heyden ist nicht verwandt mit ihm. Ein Vetter v. Heyden, der Leihbibliotheken-Schauerromane verfaßt, nennt sich, da er ein wegen des steif gewordenen rechten Arms emeritirter Beamter ist, Emerentius Scävola.

hältniſſe zurückgekommenen Gut Nerfken bei Heilsberg 1789 geboren. Im „Conradin" beſchreibt er ſeine Geburtsſtätte alſo:

Da, wo die Alle rinnt durch grüne Thäler,
Wo königliche Wälder von den Hügeln
Ein majeſtätiſch Grau auf weite Felder,
Auf dicht bebuſchte Haiden ſchatten, wo der Eimfluß
Durch Erlen ſich und fette Wieſen ſchlängelt,
Wo jedes lockt zur Liebe, zum Entzücken,
Da hob ſich prangend, feſt
Die Burg von meinen Vätern — Aſche jetzt.

Auf der Univerſität Königsberg beſchäftigte er ſich viel mit der italieniſchen, auf der in Göttingen mit der altdeutſchen Literatur. Sein Fleiß und Eifer, ſein gefälliges und feines Benehmen belohnte ſich auf ſeltene Weiſe an beiden Orten, indem er gewählt wurde, am Unterricht, den der Kronprinz auf dem Schloß in der Rhetorik (wahrſcheinlich von Süvern) empfing, Theil zu nehmen, und in Göttingen ſich in einen Kreis gezogen ſah, den Ausländer wie Dom. de Villers und Benj. Conſtant gern aufſuchten. Als Regierungs-Referendarius trat er in Königsberg in ein Collegium ein, in dem vor ihm v. Stägemann und nach ihm v. Eichendorff*) am grünen Tiſche ſaß. Aber nie waren es ſo viel Mitglieder als damals, die Liebe zu Kunſt und Wiſſenſchaft nährten, der Präſes der Oberpräſident v. Auerswald, die Räthe Liſt, F. Reuſch und C. Hagen; vornämlich aber fühlte ſich Heyden von den Räthen Witt und Cannot angezogen als Freunden und Pflegern der Poeſie. Witt las mehr, als es die Akten gut heißen mogten, täglich in den griechiſchen Klaſſikern, beſonders den Dichtern, und ſein ſchönwiſſenſchaftliches Urtheil war maaßgebend für alle, die ſich in Verſen vernehmen ließen, Cannot widmete ſeine Muße dem Shakſpear, er ſchrieb über „Macbeth" und verfaßte bei verſchiedenen Gelegenheiten Gedichte, die durch anziehende Gedankenverbindung, durch Eleganz der Form und Kernigkeit des Ausdrucks für muſterhaft gelten konnten. Heyden hatte in Göttingen bereits

*) Deſſen Trauerſpiel: „Der letzte Held von Marienburg" in Königsberg 1829 zur Darſtellung kam

ein romantiſches Drama „Renata“ geſchrieben. Wie Fouqué in literariſche Verbindung mit Kleiſt trat, ſo ſuchte er durch ein einleitendes Wort auch das Streben Heyden's zu fördern als die „Renata“ 1816 herauskam. Eine ſonnig ſpielende Heiterkeit zeichnet die Erfindung aus, wie ſich Mundt ausdrückt, „ſchütteten ſich die Blütenflocken einer reichen und friſchen Phantaſie ſchon in einiger Fülle aus.“ Die Gedichtſammlung, die zuletzt erſchien, hat Vorzüge vor den „Dichtungen“ die in Königsberg 1820 ans Licht traten, ſonſt aber nimmt das, was er in Königsberg dichtete, unter Allem, ſeinen Novellen und Romanen, ſeinen epiſchen und dramatiſchen Schriften ſicher die erſte Stelle ein, nämlich das Trauerſpiel „Conradin“ und die „dramatiſchen Novellen“, jenes iſt 1818, dieſe ſind 1819 gedruckt. Wie gewiſſenhaft er als erprobter Beamter auch ſeine Geſchäfte wahrnahm, wie lebhaft er auch alle Erſcheinungen des Tages durchdachte und mitempfand, ſo war ſein poetiſches Reich das unbegrenzte der freien Phantaſie oder das Mittelalter, das im Glorienſchein ſich ſeinem Geiſte aufthat. Die zeitgemäßen Tendenzen und die durch ſie herausgeforderten Satiren laſſen ihn in ſeinen Romanen und Luſtſpielen nur allzukühl erſcheinen, wie auch der Dichter in edlem Zorn entglühen mag. Wenn man bei ſeinen Verſen oft über eine Flüchtigkeits-Sünde hinwegſehn muß, ſo verfällt er „in der Proſa oft in den ihm zur Gewohnheit gewordenen Styl der Verfügungen. Heyden's „dramatiſche Novellen“ enthalten ſechs kleine Stücke, über die, wie mannichfach ſie unter einander ſind, ein lachender Zauber ausgegoſſen iſt. „Die Perle des Ganges“ kann dieſen Namen zugleich als lobendes Epitheton beanſpruchen. Welchen anderen Eindruck macht dies indiſche Mährchen als der 1842 erſchienene „Spiegel des Akbar“, wo er als „ein Sohn der Gegenwart“ ſich berufen fühlt, auf die Zuſtände allgemeiner Anfechtung mitleidend den Blick zu wenden, denn „hier lauſchen hinter fremden Namen ſehr bekannte Begebenheiten.“ In dem Schauſpiel „Apelles“ wird in einer ſinn- und ſentenzenreichen Schilderung der Welteroberer dem Künſtler gegenüber geſtellt, welcher in einem weiteren Gebiete herrſcht und ſiegreich prangt

Der Königl Aar hebt ſiegend ſich zur Sonnen,
Der König Leu macht ſich zum Herrn der Lande,

Und zwiſchen ſie mag Liebe zart ſich ſtellen —
Und eine Götterkette hält umſchloſſen
Kampaspen, Alexandern und Apellen.

Die übrigen dramatiſchen Novellen haben ein mittelalterliches Anſehn, die bis auf eine, freie Erfindungen ſind. Mancherlei würde ſich auf der Bühne nicht wohl ausnehmen, ſo in „Haß, Ritterpflicht und Liebe," einem Schauſpiel, das in ſpaniſchem Versmaaße und großentheils trochäiſchem Rythmus abgefaßt iſt, wenn im Anfange Angelica in ländlichem Kleide im abgeſonderten Gehöft ſich mit den Hühnern und Tauben ſcherzend unterhält und zwiſchen ihren Reimen zweimal der Hahn ſein Lied ertönen läßt, wenn im „Pilgrim" auf dem Montſerrat, der über Cedern emporragt, bei Sonnenuntergang das Glockengeläut aus ihren zerſtreuten Einſiedeleien die Prieſter hervorruft um ein Abendlied anſtimmen; wenn in dem am wenigſten genügenden „Feuer im Walde" diejenigen, die das Schickſal lange getrennt hielt, durch ein in einer Ruine angezündetes Feuer, vom guten Genius geleitet, zuſammengeführt werden zum beſeligenden Wiederſehn. Nur ein liebendes Weſen wird vermißt, das nicht mehr auf Erden wandelt, weßhalb der verwundete Nemorin den Bund der Glücklichen verläßt mit einem:

Lebt wohl — lebt alle wohl — auf Erden wohl!

„Niemand wagt es, ihn zurückzuhalten" und auf die Frage: „Wo iſt er hin?" heißt es:

Entflohn, entflohn nach oben.

Das letzte klingt, als wenn es von Werner abgeſchrieben wäre, und an ihn wird man im „Conradin" in mancher Stelle erinnert, die mehr muſikaliſch und maleriſch iſt als es die plaſtiſch geſtaltende Szenik billigt. Als ein von Conradin beleidigter, ehemaliger Preußenfürſt, Herkas in einem Garten neben dem Foro Romano (durch einen Bogen des Coliſäums „erblickt man den eben aufgegangenen Vollmond") die Liebe des Fürſten belauſcht und die Entdeckung zum Mittel ſeines Sturzes ſich erſieht, ſchließt ein Akt in folgender Weiſe:

Conradin.

Was iſt geſchehen?
In Sehnſucht ſoll ich oder Luſt vergehen?

Ich ſchwanke trunken,
Mein ganzes früh'res Daſeyn iſt verſunken.
Licht wird die Ferne.
Das iſt ein andrer Mond,' ſind andre Sterne u. ſ. w.

(Es herrſcht eine augenblickliche Stille, dann hallen ſanfte Töne einer Laute aus dem Garten. Sie werden einige Zeit gehört, darauf begleitet ſie der Geſang Fiammabellens hinter der Szene, entfernt, aber völlig vernehmbar.)

Wo iſt er hin? Ihr lichten Nebeldüfte
Mait mir ſein Bild.
Grüßt ihn von mir, Mond, Wolken, Abendwinde,
Schlaf wohl, ſchlaf wohl!

(Die Lautentöne verhallen im Weiten).

Dahin gehören auch die ſeitenlangen Monologe, die leicht zum halben Maaß hätten zuſammenſchmelzen können.

Dagegen glaubt man einen Anklang an Shakſpear in einer Volksſzene zu vernehmen.

Peppo der Barbier.

Pah pah! — das ſchwatzt von Conradin — nicht wahr?
Und will ihm wohl, wirft ſich in Sonntagskleider,
Stimmt ſich die Kehlen, Beifall ihm zu rufen,
Sucht Blumen, um den Weg ihm zu beſtreun.
Mag alle Welt mit ihm ſich auch verſöhnen,
Ich — meine Zunft — wir bleiben ſeine Feinde.

Drullo der Schneider.

Warum, warum?

Peppo.

Was ſollen wir ihn lieben?
Giebt er uns einen Heller zu verdienen?
Er hat noch keinen Bart.

Aller Ausſtellungen ungeachtet iſt aber dieſer Conradin — wie oft er auch zum Helden von Dramen gewählt iſt — ein treffliches Gedicht. Die erſte Szene, etwa wie das Vorſpiel zum „Käthchen von Heilbronn", iſt als Introduction zu betrachten. Der Beſchauer wird ins Conclave verſetzt und ſieht in den Krater, der Zerſtörung ausgebiert, denn es handelt ſich um nichts anderes als die Ausrottung der „Ghibellinenbrut." Als gemeldet wird,

daß Conradin mit ſtreitbarer Macht vor Verona erſchienen, daß er bereits in Rom eingerückt ſey ohne Beachtung des Gebotes, die Waffen niederzulegen, als der Papſt durch das Fenſter blikkend ſelbſt ſeiner anſichtig wird:

Wer iſt der Ritter in der ſchönen Rüſtung
Die goldig roth im Abendglanze funkelt,
Mit weißem Helmbuſch, einen weißen Zelter
In Purpurdecken zügelnd?
„Conradin.“
Zieh' hin geſchmücktes Opfer zum Altare! —
Löſcht eure Kerzen aus und werft ſie nieder.
Wie dieſe Flammen ſchwinden, mag der Sünder
Vertilgt auf Erden ſeyn, verloren dort. —
Es iſt geſchehn! — der Himmel iſt verſchloſſen,
Der Höllen Pforten thun ſich wartend auf.
Seht ihr das Blut? ſeht ihr's? vom Beil vergoſſen.
Schon fliegt der Pfeil, kein Gott hemmt ſeinen Lauf.
Die Kirche ſteigt in Flammen aus der Nacht.
Der Frevel ſinkt, das Opfer hat vollbracht.

Conradin, der das Blutgerüſt die erſte Stufe zum Triumph nennt, ſpricht nach einem Gebet von ihm herab zum Volke:

Königg der Könige blick' ſegnend nieder
Und nimm in ſanftem Tod mein Amt mir ab. —
Auf meine Treuen, auf! verzaget nicht,
Wie die Gewalt auch dräut. — In eure Seelen
Leg' ich mein königlich Vermächtniß nieder,
Bewahrt es wohl. — Die nächſte Pflicht heißt Ruhe!
Er, welcher Regen ſchickt auf dürre Flur,
Er ſchickt zur rechten Zeit die rechte Hülfe.
Dann heißt die Pflicht: Kampf für das Vaterland,
Heißt Eintracht und Vertrauen. Dann erhebt euch,
Dann ſteht nicht an, ſo für das Recht zu bluten,
Wie jetzt zu bluten ich mich von euch wende.
Gedenket meiner,
Wie ich an euch vor dem Erlöſer denke.

Dies Pfand des edlen Kampfs, ich werf' es nieder!
(Er wirft den Handschuh unter das Volk.)
Wer einst mich rächen will, der heb' ihn auf.

Johannes von Procida erscheint als Pilger gekleidet, nimmt den Handschuh und verschwindet in der Menge.

Volk hinkniend

Seht ihr den Schein, der seine Stirn' umleuchtet?
Seht ihr den Engel über seinem Haupte?
Erlöf' uns Heilger — Heilger bitt' für uns.

Conradin.

Noch diesen Blick! Fahr wohl geliebte Sonne!
Leucht' jedem Frommen schönen Trost wie mir.
Die Schwinge sproßt; bald schweb' ich über dir.
Der letzte Staub versinkt im Meer der Wonne.

Während des Krieges 1815 bei einem Aufenthalt vor der Festung Landau faßte er die Idee zu den Hohenstaufen-Dramen. Im Conradin faßte er in ein erhabenes Bild die echte angestammte Fürstentugend und offenbarte durch sein Wort, wie es in der Zueignung lautet:

Was göttlich ist, muß göttlich sich bewähren,
Der ew'ge Stral befreit sich und entfliegt,
Der reine Held, ob Fesseln ihn umklingen,
Ihn Glut umweht, steigt auf verklärten Schwingen.
Ob dieses Werk der frommen Kraft gelungen?
Der Dichter wünscht, indeß er fragt es nicht.
Von oben kam, was zündend ihn durchdrungen:
Schwach ist der Staub, doch mächtig ist das Licht.
Er hat sich frei, er hat sich stark gesungen
Zum edlen Streit, zur Uebung strenger Pflicht.

Wenn der Dichter auch mit seiner Leistung zufrieden seyn konnte, so quälte ihn doch die Frage, ob sie genüge, bis ihm, wie er erzählte, in wachem Traum einst der Fürsten-Jüngling in der stralenden Rüstung erschien und ihm freundlich zuwinkend verschwand. — Heyden hatte den Plan, in einem Seitenstück die Bürgertugend zu schildern. Später änderte er diesen und er wollte das romantische Heldenalter in zwei Beispielen zur An

ſchauung bringen, wie es ſich in Europa und in Aſien geſtaltet hatte und ſo trat den Gedichten von den Hohenſtaufen gegenüber „der Spiegel des Akbar.“ Er gab 1828 den „Kampf der Hohenſtaufen“ heraus und 1842 das „Theater“, das in drei Bänden 7 Stücke und zwar 4 in Proſa enthält, die im Laufe von zwei Jahren entſtanden. Sie ſind meiſt auf der königl. Bühne in Berlin gegeben. Eines „die Modernen“ ging 1847 über die Breter in Königsberg aber nur einmal, obgleich die ſehr beliebte Helma Heyne die Rolle von Flink-Luiſe darſtellte. Die beabſichtigte In-Szene-Setzung eines zweiten Luſtſpiels „Album und Wechſel“ unterblieb. Keines erſcheint mehr in Berlin oder an andern Orten auf dem Repertoir. Auch Heyden machte zu ſeiner Trauer die Erfahrung, daß er ein dramatiſcher Dichter ſey, der außerhalb der Bühne ſtehe. Er ſchrieb die Vorreden ſeiner Bücher in gereizter Stimmung, wenn er auf dieſen Punkt zu ſprechen kam. Das darſtellende Theater, wie er es ſich dachte, blieb ein frommer Wunſch, wenn er auch 1842 erklärte, daß es „nächſtens wieder ſehr viel bedeuten“ würde. Das deutſche Volk, ſagte er, iſt auf eine Bildungsſtufe angelangt, welche, ſobald wieder eine gleichmäßige Beruhigung eintritt, die reichſte Entwicklung des dramatiſchen Elements in der Kunſt unabweisbar bedingt. Er wollte wieder von der Abfaſſung der erzählenden Gedichte abſtehn, (wenn dieſe als Toilettengaben in hochrothem Deckel mit Golddruck auch mehrere Auflagen erlebten) da ſein Beruf ihn vorzugsweiſe für das Drama beſtimmte und die Dramatiker die bevorzugte Stelle auf dem deutſchen Parnas einnehmen müßten. Das, was die Regiſſeure undramatiſch nennen, will ihm als ſolches nicht einleuchten. Denjenigen, die Anſtoß an dem Geſchichtlichen und Geographiſchen in der frei erfundenen „Renata“ nehmen, will er es Dank wiſſen, wenn ſie ihn mit Shakſpear für einfältig halten. Er glaubt, daß ſeine dramatiſchen Novellen darſtellbar ſeyen, aber nicht dafür erachtet werden dürften, denn „was ſollen dieſe Spiele in dieſer ſo klug und ernſt gewordenen Zeit?“ Eine von ihnen „das Feuer im Walde“ wurde in Dresden 1821 aufgeführt, aber die Aufnahme war wenig erfreulich *). Beim

*) Von den älteren dramatiſchen Arbeiten ſind, wie Heyden ſagt, „ein Paar ohne mein Zuthun, ſogar auf einigen mir ganz fremden, großen Bühnen in Szene geſetzt. Das Publikum hat die Güte gehabt, ſie wenig zu beachten.“

„Conradin", der eng gedruckt einen ſtarken Band bildet, giebt er in einer Nachſchrift die Möglichkeit an, wie durch Zerlegung in zwei Stücke das Trauerſpiel bühnengerecht werden könne. Man warf dem Verfaſſer Unkunde der Bühne vor und man wollte, daß er ſeinen Wohnort Breslau aufgebe und in der Nähe einer Hofbühne die Erforderniſſe einſehn lerne. Er lehnte es ab, denn es käme ihm nicht darauf an, für die Eigenſchaften oder Eigenheiten gewiſſer, beſtimmter Schauſpieler zu dichten, ſondern für das Vaterland zu dichten und die Kunſt. Merkwürdig iſt es aus einem Brief an ſeine Gattin die Veranlaſſung zu vernehmen, die ihn 1840 beſtimmte, nach Berlin zu reiſen, um mit dem General-Intendanten der königlichen Schauſpiele Rückſprache zu nehmen, der ſein Talent „eine Hoffnung der deutſchen Bühne" nannte. Heyden befand ſich 1839 zur Abhaltung eines unangenehmen Reviſionsgeſchäftes in Glatz. Es war von ihm auf eine Ueberraſchung abgeſehn, allein er ſelber wurde, aber nicht in der dienſtlichen Stellung, überraſcht. „Nachdem ich, ſo ſchreibt er, dem Polizeidirector den Zweck meiner Anweſenheit eröffnet, griff ich allein gelaſſen nach der neueſten, eben angekommenen Staatszeitung, die auf dem Tiſche lag. Der Zufall will, daß mir zuerſt die Theater-Anzeigen in die Augen fallen. Gott! was ſehe ich? In Potsdam zum Erſtenmale: Album und Wechſel. In Berlin zum Erſtenmale: Album und Wechſel. Ich kann nicht beſchreiben, wie ſchwer es mir wurde, meine Aufmerkſamkeit auf das zu richten, wozu ich da war. Heute alſo entſcheidet es ſich." Die Stimme des Publikums fiel günſtig aus und es wurden das Trauerſpiel: „Nadine" die Luſtſpiele: „die Modernen", „der Geſchäftsführer", das Schauſpiel: „der Liebe Zauber" theils in Berlin, theils auf anderen Bühnen aufgeführt, obgleich der Dichter in einigen in eine ihm fremde Sphäre ſich verſetzt hatte. — Durch die Verrufserklärung der Romantik wurde ihm ein empfindlicher Stich verſetzt, der nun dem Neueren poetiſche Seiten abzugewinnen ſuchte und in Gutzkow einen Wiederherſteller der Dramatik erkannte, obgleich dieſer mit dem beim Schauſpiele ſo bedeutſamen letzten Akt nie fertig werden kann. In Berlin drang man in Heyden, ſich nach Berlin verſetzen zu laſſen, damit er die Hofbühne mit noch wirkſameren Stücken verſehen könne, allein er konnte ſich von dem Stillleben in Breslau nicht trennen, wo die

Mühe redlich wahrgenommener Amtspflicht ihm die Poesie nach wie vor versüßte. In den letzten zehn Jahren seines Lebens stand die Schauspielkunst ihm fern. Er klagte über Vereinsamung und verglich sich mit der einzeln stehenden Blume im Kornfeld, die so lange sie blühte, unbeachtet blieb und erst, wenn sie mit den Aehren abgemäht wäre, gesehn würde. Obgleich Ober-Regierungsrath war er selbst in Breslau den Leuten fremd und nur im engern Familienkreise — sein Schwiegervater war der Biograph des Stadtpräsidenten v. Hippel, der Freund Schenkendorfs und Hoffmanns, der Chef-Präsident v. Hippel — erkannte man ihn und liebte ihn als Dichter. Sein poetisches Album, in dem er täglich schrieb, ließ ihn das Alter und zunehmende Unwohlseyn weniger gewahr werden und sein Geist, der wie er sich rühmt „jung, frisch, reich und schöpferisch" blieb, erhielt ihn aufrecht. „Sei die Zeit auch meinen Bestrebungen nicht günstig, was frage ich nach der Zeit? Der Gott in mir kennt keine Zeit", so suchte er sich zu überreden, um den nur zu oft vorbrechenden Schmerz sich selber zu verhehlen. Von ihm wurde er oft begleitet, wenn er, wie er liebte, sich in der freien Natur erging und ihrer Stimme lauschte:

Im Walde stilles Wandeln
Ist ewiges Verhandeln
Mit einem großen Geist.

Wie nah verwandt ist dir der Dichter o Natur!
Denn auch aus seinem Innern schwellen
Stets Liebesblumen an Begeistrungsquellen
Und Götterleben scheint ihm Frühling nur.
Ach mit dir klagt der Dichter auch Natur!
Von deinen hundert tausend holden Blüten
Sind neunzig tausend, welche leer verglühten,
Und tausend trieben Saat und Früchte nur.

Die Zeit, die ihn vornehm übersah, zehrte an seinem Lebensmark, aber noch mehr die, die in bedachtlosem oder böswilligem Eifer das Wahre und Hohe verkannte. Als man ihn amtlich verpflichten wollte zur Uebernahme der Censur, schrieb er:

Und wollte man mit Gold mir jeden Strich,
Vom Stift geführt durch dreiſte Zeilen, decken,
Ich riefe laut: dies Gold iſt nicht für mich!
Eh wählt' ich mir den Bettelſack und Stecken.
Und habet ihr zu zwingen mich die Macht,
Und achtet nicht auf Bitten und Beſchwerden,
So ſeyd gewiß, ſchon in der nächſten Nacht
Sinnt ihr darauf, mich wieder los zu werden.

Mit Entrüſtung wies er die Zumuthung zurück, als aber auf den Preßzwang die Preßfrechheit folgte, als bei der Auflöſung aller Ordnung Deutſchlands Ehrenhaftigkeit wankte, da ergriff ihn tiefer Seelenkummer und mit dem Verſe:

Die Mitwelt muß ſich vor der Nachwelt ſchämen

ſchloß er ein Gedicht, in dem er, der ſonſt thränenlos getrauert, eine heiße Thräne geweint zu haben bekennt, ein Gedicht, dem er die Ueberſchrift gab: „die Thräne des 19. März 1848." Heyden ſchrieb zuletzt geiſtliche Lieder. Von einem Siechthum, das in bedenklicher Weiſe ihn ergriff, konnte der Beſuch von zwei Bädern ihn nicht heilen. Er ſtarb am 5. Nov. 1851 bei Sonnenaufgang und es erfüllte ſich ſein Wort, daß er nicht in der Nacht, ſondern an einem Morgen verſcheiden würde. Zur Erinnerung an den Freund der ſchönen Natur ward ihm in Charlottenbrunn eine Buche gepflanzt unter dem Namen: Heyden-Buche. Im Volksmunde dürfte aus der Stätte bald ein Hünengrab werden und als Schatten ein ungeſchlachter Rieſe umgehn, wo man der edlen, friedlichen Liebenswürdigkeit eines Spaziergängers begegnete, deſſen Weſen etwas zierlich Jungfräuliches, ſorgſam Hofmänniſches hatte.

In Danzig erſchienen 1821 und 1822 zwei Dramen.

Ehrenfried Blochmann aus Lauban, der zwiſchen 1777 und 1849 lebte, früher Lehrer in Jenkau, dann am Gymnaſium in Danzig, ein Freund Fouqué's und der Hendel-Schütz, ſchrieb Lieder und Gedichte und außer einem verlorenen Luſtſpiel „Liebe und Narrheit" ein großes geſchichtlich romantiſches Drama „Gertha von Stalimene." Dieſes im Jahre 1822 gedruckt, vor der Zeit des griechiſchen Freiheitskrieges verfaßt,

ſtellt uns ein Mädchen dar, welches durch den ruhigen Trieb innerer Liebe zu Vater und Vaterlande zur Heldin erhoben wird. Müllner bezeigte öffentlich ſeine Unzufriedenheit über die Erfindung, worauf der Angegriffene erwiderte *), daß er neben den Schauderbildern dunkeln Erdenlebens (neben Fluch, Schickſal und Dämonen) das heilige tröſtliche Walten der Vorſehung und den Glauben und die Macht des freien Menſchenwillens nicht für Geſpenſter wolle gehalten wiſſen und daß er Shakſpear, wie dieſer auf dem Oeſerſchen Theater-Vorhange in ſeiner Weiſe anſpruchslos durch die Dramatiker und Philoſophen hindurchſchreite, frühzeitig ſich zum Sinnbilde gewählt habe. — Die Dichtung klingt aber mehr nach Fouqué als nach Shakſpear.

Unter ihren Freundinnen Gertha,
Tochter des Befehlshabers auf Stallmene (Lemnos), eines gebornen Schweden in venetianiſchen Dienſten.

Der Frauen Schwert iſt Liebe. —
Doch eh das Vaterland in Feſſeln klagt,
Wagt auch das Mägdlein wohl die Schwerteshiebe.
Gedenk doch, was der Kaufherr uns erzählt,
Der hier gelandet aus Maſſiliens Porte,
Wie dort die Jungfrau ſich das Schwert erwählt,
Und zog vor Orleans, dem Reich zum Horte;
Die heil'ge Jungfrau führend in der Fahne,
Die heil'ge Jungfrau kämpfend ihr voran,
Folgt Frankreichs Adlerflug dem reinen Schwane,
Von Britenblut gefärbt die Siegesbahn;
Chriſt gegen Chriſt; — hier Chriſten wider Heiden,
Groß ihre Schaar — der Inſel Häuflein klein;
Da ziemts für Seide ſich in Eiſen kleiden,
Jungfräul'cher David ſolchem Trotzer ſeyn.
Nicht dreißig Jahre ſind ſeitdem verfloſſen,
Da ſtand Johanna d'Arc im Siegesfeld;
So heut in meinem Buſen ſpukt der Held.
Und wärt ihr mir nicht freudig Kampfgenoſſen?

Charikles.

Wo Gertha iſt, iſt Charikles auch!

*) Aehrenleſer 1822. S. 303.

Charlton.

Wie fromm auch, Charlton hält gleichen Brauch.

Gertha.

Droht der Jungfrau Ehre Schande,
Kämpf sie für den reinen Leib;
Droht der Mutter Schmach und Bande,
Werde Heidin selbst das Weib!
Schwestern nehmt die blanken Waffen!

Suleiman Muhameds Feldherr.

Rechts, — droben — Weibern weichen! — Schand und Spott!
Nicht Scheu vor dem Propheten — nicht vor Gott!
Links focht er selbst der alte Schwedenheld.

Ibrahim.

Des Helden Tochter ist die Führerin;
Sie trägt — altnordlandsweise, Mannessinn.

Suleiman.

Nun, nun — die Zaubrin will ich selbst noch sehn —
Und weh euch allen, werdet ihr nicht stehn.

Gertha, die Suleiman verwundet, rettet als Siegerin ihr Vaterland, während ihr Vater im Kampfe fällt. — Es heißt in einem als Nachwort angehängten Sonett an Schiller:

Thun zwele Gleiches, immer bleibt's verschieden.

W. F. Zernecke hat zwei Stücke herausgegeben, ein Schauspiel in 1 Akt „Philippine Welser" in Danzig 1821 und unter dem angenommenen Namen Frdr. Dörne ein großes Trauerspiel „Johann von Schwaben" in Berlin 1830. Das erste ist mehrmals in Danzig und auch in Augsburg gegeben. Die erste Darstellung erhielt ein hervorragendes Interesse dadurch, daß im Mai 1821 die Rolle des Kaisers Ludw. Devrient übernahm. In dem dramatischen Gemälde wird die Versöhnung zwischen Ferdinand I. und dem verstoßenen Sohne geschildert. Der

greiſe Kaiſer, vom harten Krankenlager erſtanden, iſt gegen die treue jugendliche Pflegerin mit Dank erfüllt, doch um ſo bitterer gegen ihn geſtimmt, der an der Liebe des Vaters kalt gefrevelt und an ſeinen Schmerzenstagen keine Theilnahme kundgegeben:

Kaum eine halbe Tagereiſe weit
Von Inſpruck liegt das Schloß, das er bewohnt.
Mein Unfall konnt' ihm nicht verborgen bleiben; —
Und mit dem Sohne ſollt' ich Frieden ſchließen,
Den nicht ſein Herz zum Vater hergetrieben?

Leibarzt.

O ihr habt ihn geſehn, er hat euch nicht
Verlaſſen in der Krankheit langen Tagen,
Doch unerkannt wollt' er dem Vater bleiben.
Als die geliebten Söhne von euch ſchieden
Und ihr zum väterlichen Segen hobt
Die ſchwache Hand — da kniet' in einer Ecke
Des Zimmers betend der verſtoß'ne Sohn,
Er betete — für den, der ihm geflucht.

Kaiſer.

So iſt der Mann, den ich für euern Gatten
Bisher gehalten — edle Frau — mein Sohn?
Mit keinem Worte hat er es verrathen,
Daß er ein Andrer war, als euer Gatte.

Philippine.

Er iſt — o guter Himmel, gieb mir Kraft! —
Er iſt mein Gatte
Seyd gnädig euerm Sohn und ſeinem Weibe,
Ich bin ſein Weib — ich bin des Weiſers Tochter!

Sie will ihm entſagen, einen feierlichen Scheidungsakt vollziehn laſſen, um dem Vater den Sohn wiederzuſchenken und ihre Kinder anerkannt zu ſehn als des Kaiſers Enkel.

Erzherzog.

Daran erkenn' ich dich mein edles Weib!
So wahr mir Gott im Todeskampf einſt helfe,
Für eitein Glanz kann ich mein Weib nicht opfern.
Ihr ſeyd geneſen, ihr bedürft nicht mehr

Des Ferdinands und seiner Philippine.
Lebt wohl!

Kaiser.

Mein Sohn du hast bestanden in der Prüfung
Und würdig bist du dieses edeln Weides.
Entsagt hab' ich dem tiefgenährten Groll.
Jetzt erst bin ich genesen, — meine Pulse
Durchströmt ein neues, jugendliches Leben,
Seit ihr der Tugend ihren Kranz gegeben.

Die Geschichte des Johann von Schwaben wurde in einem gern gesehenen Trauerspiel in Hamburg 1784 vorgeführt und ging nicht nur über alle Bühnen Deutschlands, sondern erhielt sich auch auf ihnen an 20 Jahre. Effektvoll ist auch hier das Erscheinen des Kaisermörders, der auf das Gerücht hin, daß Albrecht I. ihm seine Braut getödtet, als Rache für eine Reihe grausamer Gewaltthaten das blutige Werk begeht.

Mich stößt die Erde, wie der Himmel aus.
Sag deiner Schwester, daß ich, sie zu rächen,
Den Todesstreich auf meines zweiten Vaters,
Auf meines Kaisers Brust im Wahn geschleudert.
Barmherziger wie konntest du sie dulden,
Die fürchterliche, schmachbeiad'ne That?
Des Oheims Mörder, meines Kaisers Mörder,
Ihr grausen Namen, wie vertilg' ich euch!
Entfremdet aus dem Kreise reiner Menschen,
In Bergesschluchten, an der Felsen Abhang,
Wo die Natur nur Schrecken beut und Graus,
Wird Rudolphs Enkel seinen Frevel büßen.

Unter den gleichzeitigen Tondichtern verdienen zwei Königsberger Hoffmann und F. Dorn besondere Berücksichtigung, wenn auch von den Compositionen des ersten keine hier zur weitern Kenntnißnahme gekommen und die des letztern, obwohl er erst vor wenigen Jahren starb, bereits vergessen sind.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (für Wilhelm legte er sich den Namen Amadeus bei) wurde am Werdetage des gro-

ßen Friedrich 1776 geboren. Da ſein Vater Criminalrath in Inſterburg geworden, ſo ward er in Königsberg im Hauſe eines Onkels Dörffert erzogen. Von ſeinem Großonkel Otto Wutrin*), der wie jener beim Gericht arbeitete, ward er zum Erben eingeſetzt. Auch Hoffmann, der mit dem Komponiſten J. P. Schmidt in des Predigers Dr. Wannowski's lateiniſcher Schule unterrichtet war, ſtudirte die Rechte. In der Muſik, im Violinſpiel und Generalbaß war der Cantor Gladau ſein Lehrer und im Zeichnen vielleicht ein Miniaturmaler Molinari, der eine Zeitlang in Königsberg war und in Glogau mit Hoffmann wieder zuſammentraf. Dieſer machte hier die Bekanntſchaft des Gatten der hieher verwieſenen Gräfin Lichtenau des mehrmals genannten Franz v. Holbein. Von Glogau wurde er nach Poſen verſetzt, wo er Goethes „Scherz, Liſt und Rache" componirte und ſich in eine Polin verliebte, die er ſpäter als Gattin heimführte. Er erwarb ſich hier 1799 die Achtung ſeiner Vorgeſetzten. Wenn er ſchon in Königsberg an einem Liebesfieber litt, wenn ſchon damals nach ſeinem Ausdruck ihn die Furie der Muſik- und Romanſchreiberei anpackte, er Vignetten ſatiriſchen und amoroſen Inhalts zeichnete, — „in meiner erſten Erziehung, geſteht er, zwiſchen den vier Mauern mir ſelbſt überlaſſen, liegt der Keim mancher von mir hinterher begangenen Thorheit" — ſo ſcheint alles dieſes ihn jetzt noch mehr in geſpannter Thätigkeit erhalten zu haben. Er wohnte in einem Hauſe mit dem Regierungsrath Schwarz, dem Verfaſſer der morgenländiſchen Erzählung „Ahdim", der zur Feier des neuen Jahrhunderts eine von ihm zu komponirende Cantate dichtete und uns ausführlich erzählt hat**), was Hoffmanns ferneres Bleiben in Poſen unmöglich machte. Der Adel gab Bälle für ſich. Die Räthe, um ihm nichts nachzugeben, veranſtalteten ſolche, in denen der Scherz, wie dort die Vornehmheit herrſchte. Auf einer Faſtnachts-Redoute erſchien unter den Masken ein Bilderkrämer, der ſpeziell bezügliche Caricaturen den einzelnen Perſonen in die Hände ſpielte.

*) Iſt der Name ſo richtig? Bei Hitzig: Hoffmann's Leben und Nachlaß. Stuttgart 1839 wird der aus Ungarn ſtammende Großonkel Vöthöry genannt.

**) Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Geſchäftsmanns, Dichters und Humoriſten. Leipzig 1828.

Eine kinderlose Frau, die man oft zu Rosse sah, erblickte sich als Reiterin im Gallopp über eine Wiege hinwegsetzend, eine Dame packt Fläschchen ein mit den Aufschriften: jeunesse, beauté, zwei wüst lebende junge Polen halten ein Wettrennen nach der Frohnveste, ein Mann deckt die kahle Scheitel mit Bezeichnung nicht ehrenwerther Organe mit der Perücke: couvrant ses plattitudes. Dies würde ruhig hingenommen seyn, wenn nicht unter anzüglichen Darstellungen sich auch solche befunden hätten, die gegen den General in Posen gerichtet waren. Ob sich auch der Bilderkrämer früh genug unsichtbar machte, so konnte der Verdacht nicht in der Person des Beleidigers irren und Hoffmann mußte Plotzk mit Posen vertauschen, als er eben eine Rathsstelle bekommen sollte. Auch hier konnte er von den Gillrayaden, so theuer sie ihm zu stehn kamen, nicht lassen. Außerdem schrieb er eine Comödie „der Preis" um einen in Berlin ausgesetzten Preis zu erringen, was ihm aber nicht gelang, und eine Abhandlung für den Freimüthigen über den Chor in der „Braut von Messina", der als seine erste schriftstellerische Arbeit von ihm gedruckt wurde. Inzwischen 1804 und 1807 war er in Warschau angestellt, wo er mit Hitzig, Mnioch und Werner verkehrte, mit welchem letzten er in seiner Vaterstadt im selben Hause gewohnt hatte. Er setzte die Musik zum „Kreuz an der Ostsee." Hoffmann bewirkte es, daß in einem Palast ein Saal zu großen Concerten eingerichtet wurde, dessen Decoration er mit besorgen half, damit an des Königs Geburtstag 1806 mit Musiken von Gluck, Mozart und Haydn die feierliche Weihe statthaben könnte. Auf den Gerüsten saß er mit dem Pinsel unter Farbentöpfen und malte in einem Cabinet mit ägyptischen Festzügen unter den Thiergottheiten manche leicht erkennbare Portraits. Das Einrücken der französischen Truppen gab plötzlich seinem amtlichen Leben eine durchaus veränderte Richtung. Der Beamten waren auf einmal zu viel. Durch die Zeitungen trug er sich als Theater-Musik-Director an, der mit allem vertraut sey, was zum Theater gehöre, der sich auf Decorationsmalerei und Costüme verstehe und unter billigen Bedingungen eine Anstellung verlange. Der Director des Bamberg-Würzburgschen Theaters Graf v. Soden, der Verfasser der „Ignez de Castro" wandte sich an ihn und Hoffmann folgte gern der Einladung. Allein Soden's

Stelle nahm bald Cuno ein, der in den „Räubern auf Maria Culm" ein Zugstück lieferte, und, da es nicht mit dem Theater ging, es mit dem Buchhandel versuchte. Sein Nachfolger wurde v. Holbein. Dieser ist höchlich damit zufrieden, in dem befreundeten genialen Hoffmann einen Componisten und Musikdirector, Decorateur und Architecten zu finden. Ein Kreis von Freunden der Kunst und Musik vereinigt sich um ihn, unter ihnen der Buchhändler Kunz, der wie zum Heldenspieler geboren ein ausgezeichnetes mimisches Talent besaß*). Holbein hatte einen glücklichen Wurf mit seinem „Fridolin" gemacht, den er in Wien auf die Bühne gebracht. Mit der Bearbeitung des „Käthchen von Heilbronn", das er in Bamberg aufführen ließ, schien es Anfangs ihm nicht gelingen zu wollen. Hoffmann, der dort von Werner und Tieck mit Anerkennung sprechen hörte, kam auf den Gedanken, den Calderon in der Schlegelschen Uebersetzung auf die Bühne zu bringen und sein Bemühen krönte ein glücklicher Erfolg. „Die Andacht zum Kreuze" versammelte 1808 wiederholt ein zahlreiches aufmerksames Publikum. Wenn Goethe später in Weimar den „standhaften Prinzen" in Szene setzte, so drängte er den Beschauern etwas Fremdartiges auf, Hoffmann entwickelte der Bewohnerschaft aus dem Kern ihrer Kirche die Calderoneschen Blüten. Als er durch die von ihm gesetzte Ouvertüre eine allseitig feierliche Stimmung, wie er es beabsichtigt, hervorgerufen, so erschien den Altgläubigen nichts mißfällig oder Anstoß erregend, mit heiliger Stille wurde die Erzählung von den Wundern des Kreuzes aufgenommen. Beim „standhaften Prinzen" hatte man sich einen andern Inhalt versprochen, auf ein gewöhnliches Ritterstück gerechnet und daher war hier das Interesse mehr getheilt, aber man ließ es sich gefallen, daß aus dem Sarge Fernando als Lichtgestalt sich erhob und im gerötheten Himmel Christus auf Wolken thronend wahrgenommen wurde. „Die Brücke von Mantible" fand keinen Anklang. Zu allen drei Stücken wie zum „Käthchen von Heilbronn" hatte Hoffmann die Decorationen gemalt. Als zur Bewaffnung freiwilliger Vaterlandsvertheidiger eine Vorstellung gegeben werden sollte, so wählte er des ihm befreundeten Fouqué „Emma und Eginhard"

*) Funk (Kunz) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmann u. Wetzel. Leipz. 1836.

und führte wegen des Costüms mit Kunz gelehrte Verhandlungen; Alles ließ sich zur Zufriedenheit einleiten, nur die Huckepack-Szene erregte Zweifel.

Wenn äußere Anläſſe das in die dichteriſche Natur Gepflanzte oft zum Austrag bringen, ſo iſt es der Aufenthalt in Bamberg, der ihn zu dem Novelliſten machte, wie er vor unſerer Seele ſteht. Wie reich auch die fünf Jahre an fruchtbaren Anregungen waren, ſo waren es Marterjahre und nur durch ein muthwilliges Hinwegſetzen über das Beängſtigende, durch ein geſpanntes Paſſen auf außergewöhnliche Umſtände, durch ein trotziges Auftreten in unheimlichen Verhältniſſen, war es dem leicht muthlos werdenden Hoffmann möglich, ſich aufrecht zu erhalten. Dadurch bildete ſich bei ihm der dämoniſche Grundton ſeiner novelliſtiſchen Schöpfungen aus. Das erſte Kobolds-kichern nehmen wir eher in ſeiner früh hervortretenden Ironie wahr, als in ſeinem Gefallen an Wieglebs Magie, die er in Königsberg fleißig geleſen. Er erfuhr es, wie bei den ungeregelten Zuſtänden einer Provinzialbühne nicht augenblicklicher Schade in Ausſicht künftigen Gewinns getragen werden kann. Durch das Mißglücken einer Oper war der Banquerott eines der Directoren erklärt. Hoffmann mußte Muſikſtunden geben, für eine muſikaliſche Zeitung ſchreiben, auf Beſtellungen komponiren, um in mißlicher Zeit leben zu können. Mit Kunz ſchloß er einen ſcherzhaften Contrakt über die „Phantaſieſtücke in Callots Manier“ *). Als Holbein von der Bühne 1813 abtrat, verließ auch Hoffmann Bamberg und begab ſich nach Sachſen. Die politiſchen Bewegungen ließen ihn keinen Zufluchtsort finden. In Dresden war die Elbbrücke geſprengt und er ſah ſich von ſeinem Freunde und Landsmann, dem ſpäteren Präſidenten v. Hippel getrennt, der ſich eben in Dresden aufhielt und ihm in ſeiner Noth und Verlaſſenheit Troſt und Schutz geweſen wäre. In Leipzig ward er Muſik-Director bei der Secundaſchen Geſellſchaft. Allein in Folge einer Erkältung im Theater feſſelt ihn die Gicht lange an das Krankenbette. Von Schmerzen gequält zeichnet er für ein Paar Thaler den Buchhändlern Cari-

*) W. C. Siegm. Mylius, deſſen Namen früher genannt iſt, gab „Galerie von romantiſchen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots.“ Berlin 1792 heraus.

caturen auf die Franzoſen, die als Kupferſtiche weit und breit verſendet wurden, ſo die Gallia, die durch den Exorcismus geheilt wird, indem aus ihr Napoleon als Teufelsfratze fährt. Hoffmann wird aufgefordert, Muſik-Director beim Theater in Königsberg zu werden 1814. Aber er entſchließt ſich an den Fürſten v. Hardenberg zu ſchreiben, um wieder als Juriſt in den preußiſchen Staatsdienſt einzutreten. Seitdem lebte er in Berlin als Kammergerichtsrath. Hoffmann der beliebteſte Schriftſteller machte ſich auch als Opernkomponiſt einen Namen durch die „Undine", die 23 Mal im kgl. Schauſpielhauſe zur Aufführung kam, bis es zwei Tage nach der letzten in Flammen unterging. Die Partitur iſt nicht mit verbrannt, wie man fürchtete, ſondern wird in Berlin in der königlichen Bibliothek aufgehoben. Anklänge an ſie ſollen im „Freiſchütz" entdeckt werden. Stücke, nach ſeinen Novellen gearbeitet, (in dieſen wird provinziell-Lokales geſchildert, der Artushof und Adam und Eva in Danzig, die heilige Linde, das Schloß von Roſſitten) *) ſind in Danzig und Königsberg aufgeführt „das Fräulein von Scudery", „das Majorat von Roſſitten" von Vogel. Wenn Hoffmann auch nach der Undine mit dem Theater in keiner Berührung ſtand, ſo ward es ihm keineswegs fremd, da er als ſtehender Gaſt im Lutter u. Wegnerſchen Weinhauſe alltäglich mit Ludw. Devrient verkehrte und in Witz ſprudelnder Laune dem Ort eine claſſiſche Weihe gab. Es iſt wohl mehr hart als gerecht, wenn man lieſt: „Er ſchrieb um zu trinken, und trank um zu ſchreiben."

Hoffmann ſtarb an der Rückenmarks-Dürre 1822

Der angeſehene Kaufmann G. F. Dorn in Königsberg hatte zwei Söhne, die leidenſchaftliche Freunde des Theaters und der Muſik waren und die ihre Liebe auf ihre Kinder vererbten. Der Sohn des einen iſt Heinrich Dorn, der Componiſt des „Schöffen von Paris" **), der „Nibelungen", die Tochter des anderen, eine vorzügliche Violinſpielerin, war an E. Sobolewski verheirathet, den Componiſten des „Seher von Khoraſſan" u. ſ. w.

*) Hoffmann ſoll hier ſeinen Großonkel geſchildert haben, den er oft auf Dienſtreiſen als Protocollführer begleitete.

**) Der Text von Guſt. Wohlbrück.

Wie Sobolewski viele Jahre bis 1853, Heinrich Dorn 1828 in Königsberg als Musikdirectoren wirkten, so auch eine Zeitlang des letztern Oheim Joh. Friedr. Dorn, der zwischen 1777 und 1845 lebte *). Obgleich er bunt sich durchkreuzende Lebenswege betrat in beständigem Wechsel begriffen, so konnte ihn das wirre Treiben nie ganz von der Musik abziehn und von Wohlhabenheit zur Armuth herabgesunken blickte er über das Verächtliche des Tagewerks zu ihr hinauf und er verdankte ihr Erhebung, Heiligung und zufriedenen Sinn bis zur Stunde der Erlösung. Er war Disponent des väterlichen Handelshauses und später Comptorist in einem fremden, ein Beschützer der Kunst und später Singlehrer, er war Musikdirector und später Cantor, er war ein Gutsbesitzer und später Buchhalter in einem Weinhause, er war gelehrter Kritiker **) und später der Redacteur eines trivialen Wochenblatts. Den Wissenschaften zugethan, mit nicht geringen Kenntnissen versehn, war er in Königsberg lange das Orakel, wenn es sich um Geschichte der Musik oder um Urtheile über sie handelte. Mit Eifer bekämpfte er in polemischen Aufsätzen die Musiker, mit denen er bei aller Gutmüthigkeit, die er besaß, in nicht harmonischem Verhältniß stand und lieber mit Schauspielern, wie mit Carnier, als mit ihnen umging. Demnach hätte man meinen sollen, daß seine Compositionen mißgünstig aufgenommen wären und vielen Anfechtungen ausgesetzt gewesen. Dem aber war nicht so, weil sie wohl einen allgemein anzuerkennenden Werth hatten, wenn sie sich auch nicht in dauernder Gunst erhielten. Er lieferte die Musik zu Carniers Festspiel: „Die Weihe" die Ouvertüre zu Werners „Weihe der Kraft", die Gesänge zu Kotzebue's: „Der Flußgott Niemen und noch Jemand." Zwei Königsberger komponirten Kotzebue's Singspiel „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe"; mit der Komposition von P. Schmidt wurde dasselbe in Danzig 1808 und mit der von Dorn am 1. Jan. 1811 in Königsberg aufgeführt ***). Von einer größeren Oper, an der Dorn noch im vorgerückten Alter

*) Sein Leben in den N Prov. Blättern a. Folge Bd. III. S. 330.

**) Viele seiner Aufsätze sind mit 4 unterzeichnet. Die ersten sind in der Leipziger Musikalischen Zeituug enthalten.

***) Es wird hier bemerkt, daß ein dritter Komponist Aug. Hagen kein Königsberger war.

arbeitete, iſt nichts zur öffentlichen Kenntniß gekommen. Auch ſeine Symphonie aus Fis moll, die für werthvoll von Kennern gehalten wurde, dürfte nicht mehr vorhanden ſeyn. Mit ſeinen Leiſtungen als Muſikdirector vom Oct. 1812 bis Apr. 1813 war man zufrieden, wie ſchwierig bei der adminiſtrativen Verfaſſung des Theaters auch ſeine Stellung geweſen ſeyn mag. Wie beim Componiſten wollte man aber auch beim Dirigenten mehr gründliches Wiſſen und ſicheren Takt als freie Hingebung und Begeiſterung wahrnehmen.

Die Bühnenverwaltung bei dem beſtändigen Wechſel iſt in dieſem Zeitraum ungleich ſchwieriger zu überſehn als in den früheren. Gewöhnlich war es, wenn ein Director durch den Drang der Umſtände gezwungen das Zepter niederlegte, daß nicht unmittelbar darauf ein anderer das mißliche Geſchäft weiter führen mogte, daß eine Adminiſtration daher gewählt wurde, um einen geordneten Gang wiederherzuſtellen und daß dieſe, da ſie nie den Wünſchen der Betheiligten entſprechen konnte, häufig eine Abänderung erlitt und aus alternirenden Mitgliedern beſtand, je nachdem das Vertrauen ſich für ſie beſtimmte. Die Directoren oder diejenigen, die auf eigne Gefahr für alleinige Rechnung das Unternehmen leiteten, waren bis zur Wiedervereinigung der beiden Theater,

in Danzig:

Hüray vom 9. Febr. 1811 — 28. April 1816.
Hüray vom 21. März 1817 — 12. Febr. 1819.
Köhler vom 8. Aug. 1819 — 23. Jan. 1820.
Schröder vom 22. Oct. 1820.

in Königsberg:

Hendel-Schütz vom 20. Sept. 1811 — 23. Oct. 1811.
v. Kotzebue vom 1. Oct. 1814 — 5. Oct. 1815.
Hüray vom 25. Aug. 1816 — 11. März 1817.
Döbbelin vom 1. Oct. 1817 — 1. April 1819.
Hüray vom 10. Oct. 1819 — 7. Juni 1822, dem Namen nach bei weitem länger.
Schröder vom 21. März 1824 als „Director des Danziger und Königsberger Theaters.“

Daniel Hüray beschrieb sein Leben *) wie Garnier und, wie dieser, nur leider! die erste Hälfte desselben, da die damaligen Leser nicht begierig seyn mogten, sich das erzählen zu lassen, was sie aus dem Umgange kennen lernen konnten. Jetzt würden wir, um die ersten Bezüge der Künstler zu dem Theater in Preußen zu erfahren, gern das eine mit dem anderen vertauschen. Hüray, dessen Großeltern Refugié's gewesen, wurde in Berlin geboren, wo er, dessen Vater als Lotterie-Collecteur und Krämer ein dürftiges Auskommen hatte, ein bürgerliches Gewerbe erlernen sollte. In Monbijou, in dessen Nähe die Eltern wohnten, gaben französische Comödianten auf dem dortigen Theater treffliche Vorstellungen, unter ihnen befanden sich Aufresne und le Cain. Hüray erkaufte sich den Eintritt, indem er auf des Directors scherzhafte Aufforderung: Baisez le plancher! voll Begeisterung rief: De tout mon coeur! und den Boden der Bühne küßte. Als die Döbbelinsche Gesellschaft in Berlin spielte, gelang es ihm da die ausgezeichnete Schauspielerin Schulz im Hürayschen Hause verkehrte, durch deren Sohn oft unbemerkt ins Theater zu dringen und sich unter die Zuschauer zu mischen, nachdem er oft drei Stunden vorher sich unter den Bänken versteckt gehalten. Bei solcher Liebe zum Theater war es ein vergeblicher Versuch, wenn er in einer Handlung lernen, oder, nachdem er bereits die Bühne betreten, zu einer ruhigen Lebensweise zurückkehren sollte. Bei den vielen französischen und deutschen Privattheatern, die es damals in Berlin gab, wurde es ihm nicht schwer, seine Fähigkeit zu prüfen. Mit Beifall trat er im Le français à Londres, in Hippels „Mann nach der Uhr", Jesters „Duell" auf. Er erwarb sich kleine Vortheile und manche Geldeinnahme, als er auf der Bühne bei einem Gastwirth vor dem Stralauer Thor und im Hause eines adlichen Beamten, der ein französisches Theater eingerichtet hatte, die Leitung übernahm und hier die Stücke: La jeune Indienne, Ariane à Naxe (jenes von Jester ins Deutsche, dieses vom Prinzen Heinrich ins Französische übersetzt) und andere Vorstellungen anordnete. Für das deutsche Schauspiel wurde er enthusiasmirt durch einen Brockmann, Reinecke, Schröder,

*) Fragmente aus dem Leben eines Schauspielers. Mit einer Widmung an Iffland. Erster Theil. Königsberg 1801.

Fleck, Borchers, die er als Mitglieder des National-Theaters oder als Gäſte nicht genug bewundern konnte. Da ſeine Eltern ihm nicht geſtatteten, in Berlin öffentlich aufzutreten, ſo ging er nach Breslau und ſpielte hier in der Wäſerſchen Truppe Chevaliers und Deutſchfranzoſen und gab hier und an andern Orten den Riccaut, eine Rolle, um die oft die „Minna von Barnhelm" gekürzt wurde. Bei unzureichender Gage empfand auch er die Mühſeligkeit der künſtleriſchen Streifzüge. Von Prag kam er nach Böhmiſchen Städten und Städtchen. Hier traf er mit einem Schauſpieler zuſammen, der Stiefel-Acteur genannt wurde, weil er nur in Rollen auftrat, die die ſonſt gewöhnlichen Schnallenſchuhe ausſchloſſen, namentlich als Waltron in Möllers Soldatenſtück, das bisweilen im Freien dargeſtellt wurde; Hüray mußte ſich als Extemporant verſuchen auf Bühnen, zu denen Kasperl die Zuſchauer mit der Trommel einlud. Er lebte einſt — wie wir dies bei mehreren Schauſpielern finden — vom Silhouettiren, indem er es verſtand, Schattenriſſe zu zeichnen, mit dem Storchſchnabel zu verkleinern und auszuſchneiden, daneben aber auch vom Haſardſpiel, das er mit vielem Glück betrieb. Dieß bewährte ſich auch, da er einſt ohne Unterkommen das Weite ſuchte und bei einer Stelle, wo ſich die Wege kreuzten, den dreieckigen Hut auf dem Stock dreimal herumſchwenkte und dahin ging, wohin die Spitze wies, ebenſo ſpäter als er in Ifflands „Spielern" den Poſert gab, eine Rolle, die er ſich ſelbſt im vorgerückten Alter nicht nehmen ließ. Er wanderte nach Lübeck, ſpielte hier den Hofrath in Großmanns „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln" und den „Otto v. Wittelsbach" mit Beifall, ebenſo in Altona und Hamburg. Unter den trüben Erfahrungen gehörte die, daß ein Director Beſchlag auf ſeine Sachen legte. „So hätten die Geſchwiſter Schuch nicht gehandelt!" ruft er bei der Erzählung aus. Er wanderte nach Celle, Bremen, Göttingen und lernte auf ſeinen Zügen die Dichter Bürger und Gökingk kennen. Auf dem Gute des letzteren ſchlug er ein Theater in einer Scheune auf. Warum er nicht länger an einzelnen Orten verweilte, da er überall gefiel, ob er nur Routine gewinnen und bei der Kenntnißnahme der verſchiedenen Directionen Alles prüfen wollte, um das Beſte zu behalten, berichtet er nicht. Theatermüde gab er in Bremen Unterricht im Franzöſiſchen und im Zeichnen und in Os-

nahrück bemalte er die seidenen Strickbeutel der Damen. Aber er kehrte wieder zu den Bretern zurück, um als Franz in den „Räubern", als Kent im „Lear" aufzutreten. In Cassel, wo ihm ein treuer Freund in einem Königsberger Rosenkranz*), dem Lieblinge der dortigen Theaterfreunde, 1790 starb, machte er als Rath Brand im „Räuschchen" außerordentliches Aufsehn. Das Schauspielhaus brannte ab und er sah sich wieder wie vordem zum Umherirren verurtheilt. Seit 1796 ist er mit seiner Gattin Mitglied der Schuchischen Gesellschaft und verläßt seitdem nicht Preußen. Er giebt die so genannten Deutschfranzosen und neben der Fertigkeit, mit der er im Riccaut radebrecht, gewinnt er Beifall in der Hauptrolle eines französischen Stückes: On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut Außer dem Posert zeigt er sich in derben, chargirten und karikirten Charakteren als Balken in der „Schachmaschine", Schnaps in den „beiden Billets" Hippeldanz in Kotzebue's „Epigramm", als Hofmarschall Kalb, als den Hetmann im „Grafen Benjowski", Patriarch im „Nathan". Im J. 1802 gab er in Danzig den Franz Moor. Die Bestimmtheit seiner Darstellungen waren oft als zu stark accentuirt zu bezeichnen. Seine Gattin die Rollen, wie das Cordelchen in den „Jägern" übernahm, verschwindet bald aus der Reihe der Spielenden. Er selbst trat als Director nur selten auf und nur in altgewohnten Rollen: Posert, Balken, Hippeldanz, die man noch von ihm, einem zahnlosen Greise, gern geben sah.

Als die Schuchische Gesellschaft sich in die Steinberg- und Bachmannsche Direction theilte, trat er der letzten bei und spielte seitdem in Westpreußen, vornämlich in Danzig. Im J. 1806 leistete er mit Kramp, Grüner und anderen Collegen der Theater-Verwaltung als Wöchner Dienste, indem er mit den andern sich abwechselnd eine Woche das Inspizientenamt versah. Zusammen mit Mengershausen ist er am 2. Febr. 1809 Director und, da er durch die Beiordnung in Ausführung seiner Plane sich behindert sieht**), so erwirbt er sich am 9. Febr. 1811

*) Er nannte sich K. H. Reinhardt.

**) Die Zerwürfnisse und die Unselbständigkeit der Direction ersehn wir noch aus einem Comödienzettel: „Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung wird

die Alleinherrſchaft. Er muß „wieder von neuem anfangen", um ein gutes Theater zu Stande zu bringen. Daß Hüray Ordnung einzuführen und aufrecht zu erhalten verſtand, mußte bald dankbar anerkannt werden.

Die franzöſiſchen Machthaber gewann er durch ein gewähltes Repertoir von Opern, in denen zwei neue Sängerinnen Dem. Zeis (nachmalige Mad. Weiſe) und Madam Herrmann mit verdientem Beifall wirkten. Als Gäſte erſchienen Herr und Mad. Moſewius. Es wurden gegeben neben „Axur" Fioravanti's „Dorfſängerinnen", neben dem „Waſſerträger" „Lodoiska", Cherubini's „Francisca", neben „Camilla" Paer's „Achilles" neben „Je toller je beſſer" Mehul's „Joſeph in Aegypten" („Jacob und ſeine Söhne")*) neben „Richard Löwenherz", Iſouard's „Aſchenbrödel", Bertons „Aline", neben „Don Juan", „Titus", „Zauberflöte", „Fanchon", Tyroler Waſtel", Weigl's „Schweizerfamilie", Winter's „Unterbrochenes Opferfeſt" und Gluck's „Iphigenia in Tauris". Die „Aſchenbrödel" mußte „auf hohen Befehl" wiederholt werden und als Abonnement général militaire am Napoleonsfeſte 15. Aug. 1813 wurde „Titus" verlangt. Auch für die Hebung des Schauſpiels geſchah manches von Seiten der Direction, indem das Perſonal für längere oder kürzere Zeit durch Künſtler wie Gaßmann, der auch in der Oper brauchbar war, und Anſchütz vergrößert wurde. Die pantomimiſchen Ballete von Heimburg mogten nicht mehr beſonders ergötzlich ſeyn, ein um ſo größeres Glück machten 1811 die Pariſer Tänzer Leon und Deslille, die hohem Befehl zufolge ihre Vorſtellungen, zu denen ſtets alle Logen beſetzt waren, noch um eine vermehren mußten.

Am 26. Nov. 1813 ergibt ſich der franzöſiſche Gouverneur und das preußiſche Militär zieht in Danzig ein. Anſchütz kehrte, von Königsberg nach Danzig zurück und ſpielte zuſammen mit

heute (25. Dez. 1809) die Schauſpieler-Geſellſchaft der Geſchwiſter Schuch aufführen" u. ſ. w., auf dem Hüray als „Hr. Hüray der Vater" verzeichnet ſteht.

*) Als die Oper 1810 als eine nächſt zu erwartende Erſcheinung angekündigt wurde, ſetzte Hüray auf den Comödienzettel: „Ich wage nicht zu viel, wenn ich ſage, daß es das ſchönſte Werk unſerer Zeit iſt."

Angely. Zu ihnen trat Schwartz als Gaſt und es konnte 1814 „Wilhelm Tell" gegeben werden. Im ſelben Jahr geht „die Jungfrau von Orleans" in Szene. Dem. Mollard ſpielt die Agnes Sorel und das Entzücken, das ſie erregt, giebt ihr Muth, immer bedeutſamer in den Vorgrund zu treten. Die patriotiſche Stimmung iſt dem Intereſſe am Theater förderlich und in Stegmayers Melodram „Hermann, Germaniens Retter" zeigt ſich die genannte Schauſpielerin als Thusnelde. Die Beziehungen auf Deutſchlands Befreiung zünden nicht weniger im Singſpiel „der Koſak und der Freiwillige" von Kotzebue mit Muſik von B. A. Weber als in Werner's „Cunegunde". Es wird „der Freiheit Morgenröthe" deklamirt und auch in Danzig wie in Königsberg in Kotzebueſchen Reimen erklärt, es habe der große Schauſpieler „Noch Jemand" ſeine Rolle ausgeſpielt. Es kommen Stücke von Körner, Müllner und Oehlenſchläger zur Aufführung. Die Oper wird nicht vernachläßigt und 1816 Spontini's „Veſtalin" gegeben. Durch die regelmäßig ſich wiederholenden Reiſen in die kleineren Städte wurde Danzigs Theater von Zeit zu Zeit geſchloſſen, aber nur für wenige Monate.

Beinahe für ein Jahr trat jetzt ein Stillſtand ein, da Hüray ſich mit ſeiner Truppe nach Königsberg wandte, um hier die Achtung und das Vertrauen zu rechtfertigen, das er durch vierjährige Leitung eines neu geordneten Kunſtinſtituts ſich erworben. Am 28. April 1816 ſchied er von Danzig und eröffnete, nachdem er in Elbing geſpielt hatte, die verlaſſene Bühne in Königsberg, die nach Kotzebue's Direction eines Hauptes entbehrte. Beſcheiden erklärt er, daß ein wohlgerundetes Ganzes für hervorragende Talente Erſatz leiſten ſolle. Er bietet Dutzend-Billete zu 14 Fl. an für alle Vorſtellungen gültig. Dadurch that er genügend kund, daß es nicht ſein Vornehmen ſey, durch glänzende Gaſtſpiele zur Theilnahme zu reizen, ſondern darzuthun, daß ſich durch die vorhandenen Kräfte Beachtungswerthes leiſten laſſe.

Zu neuen Mitgliedern wählt er Ad. Schröder aus Stettin und die bei den Königsbergern in dauernder Gunſt ſtehende Mad. Wolſchowski, um beide am zweiten Abende in den „Jägern" auftreten zu laſſen. So ſtrebte er von vornherein ſich die Zu-

neigung des Publikums zu gewinnen. Diplomatiſch klug war es, daß er mehrmals „Euer Verkehr" von J. v. Voß geben ließ, ein jämmerliches Gegenſtück zu der Poſſe, durch die ein Theil der Schauſpielfreunde dem Theater entfremdet war. Durch Tanzdivertiſſements gelang es ihm, den Reiz mancher Vorſtellung zu erhöhen, die artig ausgeführt um ſo mehr erfreuten, als eine Zahl jugendlich ſchöner Geſtalten, wie ſie nicht leicht eine andere Bühne gleichzeitig beſitzt, hier zum Vorſchein kamen. Alles Pomphafte hielt Hüray gefliſſentlich fern, um für das Würdige die erforderlichen Mittel zu erlangen. Er rang nicht nach dem Neuen, enthielt ſich der anlockenden Bemerkungen auf dem Comödienzettel, wiederholte kein „zum letzten Mal" und verlangte nicht zu Zeiten erhöhte Caſſenpreiſe. Die alten Stücke zogen mehr an als die neuen, wie „Joconde" von Iſouard, „Agnes Sorel" von Gyrowitz, „Roſamunde" von Körner, „Heimkehr des großen Kurfürſten von Rathenau" von Fouqué. Wenn das Haus auch ſtets nur mäßig beſetzt war, ſo gewann er genug, um die geringen Gehalte regelmäßig entrichten zu können. Nur mit einem Stück machte er ein ganz ſeltenes Glück und häufiger Wiederholungen ungeachtet fehlte es an Raum für die Schauluſtigen. Hier konnte man es wagen, alle Abonnements als aufgehoben zu erklären, zu den Dutzendbilleten eine Nachzahlung zu verlangen, ohne das Mißfallen des Publikums zu erregen. Hüray's jüngerer Sohn, dem nur die Darſtellung weichlicher Liebhaber gelang, war jetzt als Held der Tragödie unerſetzlich, da er ſeinem Pudel die Rolle des Dragon einſtudirte. Im Nov. 1816 wurde zuerſt „der Hund des Aubri" aufgeführt. Hüray d. j. gab den fürchterlichen Macaire und Dragon ſein Verfolger wurde beklatſcht, als er vor den Augen der geſpannten Zuſchauer zu allgemeinſter Rührung die Glocke zog, mit der Laterne vorleuchtete, durch das Fenſter ſprang, um den Mörder ſeines Herrn zu erhaſchen, und dieſem in den Rockſchooß packte. Der Dank, der ihm gebührte, ſtattete der Director der Geſellſchaft ab, indem er ein grandioſes Feſteſſen veranſtaltete.

Man möge es nicht der Direction verargen, daß ſie die Neigung der andern theilend, ſich zur Hunde-Dreſſur bequemte, daß ſie, wie früher in Danzig, „zur Faſchings-Luſt" mit verkehrter Rollenbeſetzung „die Schweſtern von Prag" gab (Kunegunde

durch Hr. Hüray d. ä., Crispin durch Dem. L. Zeis u. ſ. w.), da nach dem Sprichwort die Kaufleute ſich freuen, wenn die Narren auf den Markt kommen. Das Repertoir iſt ſonſt muſterhaft zu nennen. Das Theaterleben hat den beſcheidenen, löblichen, patriarchaliſchen Charakter wie zur Zeit der Directrice Schuch, das freilich nicht zum großen Hauſe paßte, um ſo weniger als Talente wie Eckardt-Koch und Czechtitzky entbehrt wurden, denn Gaßmann und Anſchütz befanden ſich damals nicht in der Geſellſchaft und der viel verſprechende La Roche war noch nicht ſo weit, um mit Sicherheit ihre Stelle einzunehmen. Eine Heldenſpielerin wie Karoline Schuch wurde auch nicht gefunden.

Bei einem geringen Abonnement ſpielte Hüray ohne Unterbrechung ſieben Monate hindurch. Man rechnete ihm einen Gewinn von 7200 Thlr. nach, als er Königsberg verließ, von wo aus er Schulden in Danzig und Elbing bezahlt hatte. In der letzten Zeit ſeines Aufenthalts war er verſtimmt darüber, daß Vorſtellungen im alten Schauſpielhauſe den ſeinen merklichen Abbruch thaten. Das Müllerſche Panorama-Theater konnte ſich nicht gegen das kleine von C. Gropius aus Berlin behaupten. „Die Aufſtellung der mechaniſchen Vorſtellungen" — die landſchaftlichen Proſpecte wurden nämlich durch bewegliche Figuren belebt — fand außerordentlichen Zuſpruch *).

Gropius, um den Schaden, den er dem Schauſpiel-Director brachte, zu mildern, ordnete bei einer dramatiſchen Erfindung des Bibliothekars Raphael Bock die Gruppen und lieferte eine Decoration dazu **). Hüray bewilligte jetzt mehr als ſonſt den

*) Mehr als „der Rückzug der franzöſiſchen Armee nach der Schlacht am 18. Oct. 1813", „die Inſel Elba — und zwar die Hauptſtadt Porto Ferrajo" vom Innern des Hafens aus geſehn, wo auf der ankommenden Fregatte „der Ex-Kaiſer ſelbſt erſcheint", waren es „die ſieben Wunder der alten Welt" (denen als „Wunder der jetzigen Zeit" der Brand, von Moskau beigefügt war) die durch ihren ſeltenen Zauber anzogen. Sie waren „von einem der erſten jetzt lebenden Künſtler angefertigt", nämlich von Schinkel „und an allen Orten als die vorzüglichſten der ganzen Sammlung anerkannt." Das Theater von Gropius war im Februar und März 1817 aufgeſtellt.

**) In einer Benefiz-Vorſtellung machte ſich Gropius anheiſchig, den Monolog aus der „Jungfrau" in berliniſcher Mundart vorzutragen.

Mitgliedern Benefizen, um zum Eintritt in die verödeten Hallen zu reizen. Man pflegte nun eine Zahl kleiner Stücke anzukündigen mit dem Beisatz: „Alles zum ersten Mal". Unter der Leitung des Prof. Knorre wurden plastische Bilder der verschiedensten Gattung gestellt, nach bekannten Kupferstichen: „Julie erwacht im Todtengewölbe", „Albrecht Achilles ergreift das feindliche Banner", „Raphaels Sixtinische Madonna."

Hüray meinte in Danzig ein so gutes Andenken zurückgelassen zu haben, daß man dort erwartungsvoll seiner Wiederkehr entgegensehn und ihn freudig aufnehmen würde. Beinahe ein Jahr lang hatte die Stadt aller dramatischen Unterhaltung entbehrt. Mad Karschin, nach der Auflösung des Kotzebueschen Theaters nach Deutschland zurückkehrend, veranstaltete in Danzig pantomimische Vorstellungen und gab mit ihrem Manne „die Beichte" und Müllner's „Blitz". Carl Bredow mit seiner Familie aus Magdeburg kommend, stellte Schauspiel-Fragmente zu einer Abend-Vorstellung zusammen. Aehnliches richtete die Familie Krampe ein, nachdem sie eine Zeitlang in Königsberg gespielt hatte. — Dergleichen pflegt meistens nur die Lust am Theater zu verleiden. Die Leute waren desselben entwöhnt und von Hüray wurden die größten Anstrengungen vergeblich aufgeboten. Seine Bühne, die sich sonst großer Gunst zu erfreuen hatte, war nicht mehr annäherungsweise in den früheren Stand zu setzen und selbst der Hund Dragon vermochte nicht, die Untergehenden über Wasser zu halten. Zwei überall damals mit Beifall gekrönte Stücke: „das Taschenbuch" von Kotzebue und „das Singspiel auf dem Dache" von Treitschke mit Musik von Fischer ließen kalt; es wurde Calderon's „Leben ein Traum" 1817, Spontini's „Cortez" 1818 dargestellt, aber das Publikum schien nicht Geschmack daran zu finden, es gingen „die drei Hamletsgeister" in Szene von Friedrich, dem einst gepriesenen Verfasser der satirischen Feldzüge, eine Posse „Dichterrache", in der Loge, Parterre und Orchester mitspielten, ohne daß eine heitere Stimmung geweckt wurde, Patriotisches kam zum Vorschein „Theodor Körner's Tod" von A. v. Schaden (auf dem Zettel stand A. v. Kotzebue) „der neue Robinson auf St. Helena." Alles ward vergeblich versucht, nichts brachte Trost und Rettung.

Auch die Gäste Mad. Roisten aus Petersburg als Sextus und Donna Anna, die Heldenspielerin Mad. Paczkowska, das Sängerpaar Gosler traten meist vor einer nur kleinen Versammlung auf. Zu einer Abonnements-Verloosung „nach dem Muster mehrerer großen Städte", dem sichern Mittel, allen Sinn für das Theater abzustumpfen, wurde da 1817 gegriffen, um 2000 Loose à 1 Thlr. abzusetzen. Im Anfang des neuen Jahres wurden Vorstellungen eines neuen Verspielungs-Abonnements gegeben und nach dem Schluß des Theaters im April konnte man die Wiedereröffnung desselben nicht anders beginnen, als mit einer Abonnements-Verloosung, wie es hieß, um einen Fonds zu beschaffen „zur Vermeidung neuer kostspieliger Reisen." Allein Ludwig Devrient auf der Reise nach Königsberg giebt im Aug. 1818 zwei Gastrollen; im dicht gedrängten Haufen entglüht grenzenloser Enthusiasmus, um so mehr aber findet es Hüray gerathen, mit ihm von Danzig Abschied zu nehmen. Er kehrt zurück, ehe Sehnsucht sich nach ihm bekundet. Selbst „Fidelio", 1818 zuerst gegeben, wird wenig besucht, und mit dem Director trauert die Tänzer-Familie Kobler aus Wien, daß die Kunstfreunde auf das Wiedererscheinen Devrients warten, der eine Reihe von Vorstellungen geben soll. Für den Augenblick war da eine auskömmliche Einnahme *). Aber nach den Tagen von Aranjuez war Hüray nicht heiterer. Nur dem Scheine nach verdeckt das Misere mit dem Anfang des Jahres 1819 der Komiker Wurm. Mit dem 12. Febr. hat Hüray's Reich in Danzig für immer ein Ende. Hüray reist in Westpreußen und Posen umher und begiebt sich endlich nach Königsberg als letzten Zufluchtsort, ungeachtet seines früheren Vorsatzes, nie wieder dahin zurückzukehren. Er kam, um auch hier abzutreten und zwar, ohne je wieder zu erscheinen. Merkwürdig klingt es, daß Hüray Gedeihen fand, als er allein der Kraft seiner nicht bedeutenden Truppe vertraute, und in Schulden versank, als Devrient auf seiner Bühne glänzende Erfolge erzielte, daß sein Glücksstern im „Hund von Aubri" leuchtete und im „Freischütz" für ewig unterging. Nachdem sich die Direction an Vorstellungen aller Art gewagt, an die „Sappho" 1819, „Yngurd" 1820, „das Bild" 1821 und „Cor-

*) Ein Abend brachte, was bis dahin unerhört war, 600 Thlr.

reggio" 1822, „die Veſtalin" 1819, „Tancred" 1820 und Mozart's „Idomeneus" 1821 *), 2½ Jahre durch Benefizen, monatliche Abonnementsverlooſungen („da die Verlooſung für den Monat März, ſo lautet eine Anzeige, ſo viel Theilnahme fand, ſo lade ich zu einer zweiten für April ein") durch oft ſich wiederholende Reiſen nach Littauen ihr Leben mühſam hingehalten hatte, iſt die Darſtellung des „Freiſchütz" am 25. Febr. 1822 das letzte Aufleuchten vor dem gänzlichen Verlöſchen. Früher wurde Sylvana gegeben. „Der Freiſchütz" wird eingeleitet durch den Vortrag einer Arie in einem Concert des Muſik-Directors Sämann und das Intereſſe an ihm wird noch auf ein im folgenden Jahr gegebenes Drama verpflanzt, „Freiſchütz treu nach der Apelſchen Erzählung vom Gr. v. Rieſch mit Muſik von Wurſt, einem Mitgliede des hieſigen Orcheſters." Weber's „Freiſchütz" wurde ſo gut, als es der Direction nur möglich war, in Szene geſetzt und der Eifer und gute Wille der Darſteller ließ die von der Gewalt der Töne mächtig ergriffenen Zuſchauer manches Mangelhafte gern überſehn. Der Maler F. W. Siemering, der für das Königsſtädter Theater in Berlin unter Schinkel und Gropius neben Blechen an den Decorationen längere Zeit gearbeitet, wurde nach Königsberg eingeladen, um für die Ausſtattung der Oper beſtens Sorge zu tragen. Die freudigſte Erregung erfüllt das Haus, ſo oft das Meiſterwerk deutſcher Tonkunſt vorgeführt wird.

Aber man will auch dies nur allein ſehn. Höchſtens läßt man ſich noch „Preciosa" und „die Waiſe aus Genf", ein von Caſtelli aus dem Franzöſiſchen überſetztes Drama, gefallen. — Die als Rettungsengel beſchwornen Gaſtſpieler Mad. Milder-Hauptmann, Eßlair, Blume, Bruder von Heinrich Blum, Lemm **) können bei allem Glanz, den ſie verbreiten, nicht das erwärmende und nährende Feuer der Wolfsſchlucht zuwege bringen. Vielmehr laſſen ſie eine grauenhaft unheimliche Finſterniß zurück. Charakteriſtiſch war es, daß 1821 vor dem

*) „12. Dez. 1821. Zum Geburtstag des Herrn Directors von ſeiner Geſellſchaft zum erſten Mal."

**) Mad. Fedderſen, die die Zahl der Gäſte vermehrte, gefiel nicht, wie ſie vordem gefallen hatte.

Auftreten der Milder-Hauptmann vom Caſſirer Puſcha in einer plaſtiſchen Darſtellung „Sturm, Schiffbruch und Waſſerfall mit lebendigem Waſſer arrangirt" wurde. Die Bühne in Königsberg ſteht nunmehr hinter der in Danzig zurück, wo L. Devrient 1821 zum dritten Male ſpielt. Hüray ladet ihn zu ſich ein, aber er verlangt für jeden Abend 200 Thlr. und, da das Publikum nicht in zureichendem Maaß ſich zur Theilnahme verbindet, ſo kann „die Entrepriſe nicht gewagt werden." Als das Neujahrs-Abonnement „gegen alle Erwartung gering ausgefallen iſt", ſo wird immer wieder zur Verlooſung geſchritten, von der man um ſo weniger etwas wiſſen will, als man in den Gewinnen doch nur Nieten für die Gaſtvorſtellungen zog. Oft wurde beinahe nur vor den Abonnements-Märtyrern, die häufig Kinder und Dienſtboten repräſentirten, geſpielt, oft gar nicht wegen allzu ſpärlichen Beſuchs. Hüray, durch ſein vorgerücktes Alter ſchwach und ſtumpf geworden, noch mehr durch das Widerwärtige des Geſchäfts, von Schulden erdrückt, muß im Nov. 1823 einer „Theater-Direction" weichen *).

Ad. Schröder, Mitglied der Hürayſchen Bühne im J. 1816, vertauſcht Stettin, wo er Theater-Unternehmer geweſen, mit Danzig und Königsberg. Unter ein Paar Comödienzetteln lieſt man: „Hüray & Schröder" und dann allein Ad. Schröder.

Der greiſe Hüräy ſoll bald darauf in Weſtpreußen geſtorben ſeyn.

Hüray, dem man bei der erſten alleinigen Uebernahme des Theaters in Danzig, des Theaters in Königsberg einen richtigen Takt in Regelung ſchwieriger Verhältniſſe, einen ernſten Willen, conſequente Handlungsweiſe, Geſchmack und Einſicht nicht abſprechen konnte, beging einen Fehler, der als ſolcher von ihm ſelbſt erkannt, vornämlich Schuld an ſeinem jammervollen Ende war. Aus väterlicher Zärtlichkeit, handelte er wider ſeine eignen Grundſätze und der ſelbſtbewußten Kraft ſich immer mehr entäußernd, ließ er, ſtatt zu herrſchen, ſich beherrſchen und zuletzt, ſtatt zu regie-

*) Sie beſteht aus vielen Köpfen, aus den unbezahlt gebliebenen Schauſpielern, und ſchon darum kann in die Verwirrung keine Einheit gebracht werden. Am 6. Jan. 1824 giebt ſie ſchon die letzte Vorſtellung.

ren, ſich von der Flut blind umher treiben. In ſeiner Lebensbeſchreibung ſagt er: ein Director habe „ſoviel als möglich eine Kette von Verwandtſchaften und Verhältniſſen zwiſchen den Schauſpielern zu vermeiden" und dennoch ſehen wir, daß ſeine beiden Söhne, die zu erſten Partien keineswegs befähigt waren, in der Oper und im Schauſpiel die erſten Rollen an ſich reißen und in Königsberg 1816 als die Nachfolger eines Julius Miller und eines Karſchin und Büttner auftreten. Wenn im Perſonen-Verzeichniß 1819 aufgeführt ſind: „Hüray d. ä. erſter Tenor, Hüray d. j. erſte tragiſche und komiſche Liebhaber. Bariton. Muſik-Director (dieſer ſollte demnach im Schauſpiel die erſte Stelle auf der Szene, in der Oper die erſte Stelle im Orcheſter behaupten). Mad. Hüray d. ä., Mad. Hüray d. j. Liebhaberinnen" — ſo mußte dies den Schauſpielfreund, der unter den Söhnen keins, unter den Schwiegertöchtern nur ein wirkliches Talent anerkennen konnte, um ſo mehr verſtimmen, als der Vater damals beinahe gar nicht mehr auftrat. Eben ſo abhängig war der Director von dem ihm treu verbleibenden Regiſſeur Ludewig, einem Manne, der mehr nachahmend als ſelbſt ſchöpferiſch etwas leiſtete und der eine Mad. Ludewig und einen Ludewig d. j., die unbrauchbar waren, in die Reihe der Spielenden einſchwärzte. Ludewig unternimmt es 1820 ein Wochen-Repertoir herauszugeben, „da die Geſellſchaft ſich in den Ruf geſetzt zu haben glaubt, daß ſie den gemachten Plan gern verfolgt." Leider war dieſe Ehre ſehr bald verſcherzt. — Daß der Director Talente zu erziehn und zu feſſeln verſtand, iſt ſchon allein mit dem Namen eines Künſtlers La Roche vollgültig zu belegen. Er gab im „Freiſchütz" den Kaspar und errang neben Dem. Lanz (nachmaligen Mad. Geißler) den Preis in der ſonſt nicht vorzüglich beſetzten Oper. — Der Hürayſchen Bühne war allerdings mehr Ordnung und Eifer als Genius und Kunſt nachzurühmen, Vergnügen indeß gewährt es, eine Geſellſchaft nicht Unbefähigter zu beobachten, wenn jeder nach Kräften dazu beiträgt, die Vorſtellungen in vollendeter Abrundung erſcheinen zu laſſen. Lange ließ Hüray es ſchweigend über ſich ergehn, daß die Rezenſenten ihm das Ausſchließen vornehmer Gaſtſpieler als ein Unrecht vorrückten, welches er nicht allein dem Publikum, ſondern auch ſeiner Truppe zufügte, die keine Gelegenheit fände, an höheren Muſtern ſich

heraufzubilden. Allein während des Gaſtſpiels bleibt den mitwirkenden Schauſpielern höchſtens nur Zeit zu memoriren oder mechaniſch ſich einzuprägen, was ſie Abend für Abend in einer Reihe neuer Stücke (deren Wiederholung nur in geringen Fällen in Ausſicht ſteht) herzuſagen haben. Sie dienen nur als Folie auf der die Kunſt des Fremden in oft geſpielten Rollen um ſo glänzender abſticht. Er ſpielt und jene figuriren nur, er ſpricht aus der Seele und jene nur aus dem Souffleurkaſten heraus, er gewinnt in dem Maaß durch den Kontraſt, als ſie oft unverdienter Weiſe in der Achtung des Publikums verlieren.

Nach dem Begriff der alten guten Zeit war ein Theater nicht ein ſtehendes zu nennen, das aus ambulanten, aus aller Welt Enden zuſammengerufenen Schauſpielern beſtehend ſich mit jedem neuen Jahr als eine neue Geſellſchaft darſtellt. In der Hürayſchen Direction war der Perſonenwechſel nie in der Art durchgreifend, daß nicht ein Styl der Darſtellung ſich hätte fortbilden können. Eine Milde und Ruhe, die das Karikirte vermied und das Stürmiſche bezähmte, die es mehr auf ſtille Wirkung als Effekt abſah, war das etwas einförmige Gepräge.

In der Oper iſt bei Hüray ein löbliches Streben zu erkennen, durch die Wahl der Opern das Feld der klaſſiſchen Muſik erweitert zu ſehn. Seine Muſikdirectoren waren Friedrich, Bernhard Weber und ſein eigner Sohn.

Auguſt Friedrich, ein tüchtiger Violinſpieler, läßt ſich in Danzig zuerſt 1794 hören und veranſtaltet zuſammen mit Ehrlich mehrere Concerte. Er giebt 1803 Haydn's „Jahreszeiten", in denen Ciliax ſingt. Ein Jahr darauf tritt er in die Stelle von Nic. Mühle als Muſik-Director beim Theater ein. Zu Opern, die durch den Reiz von Tänzen gehoben werden ſollten, lieferte er die Tanzmuſik, ſo 1816 zu Iſouards „Joconde" und zu Süßmayers „Soliman II. oder die drei Sultaninnen." Ebenſo zu Geſängen in einem Feſtſpiel von v. Wichert's „Preußens Genius", das der Feier des 15. Octobers 1816 gewidmet iſt, zu denen in Werners „Cunegunde", Klingemanns „Fauſt" und „Moſes". Ein Concert veranſtaltet er 1814 mit Dr. Kniewel zum Beſten der Vaterlandsvertheidiger. In einem von dem Weiſeſchen Ehepaar gegebenen Concert wird in Danzig 1818 eine

von ihm componirte Ouvertüre unter seiner Leitung gespielt. Wie Benda soll auch er im Orchester meist in erregter Stimmung die Violine gespielt haben. — Eine Zeitlang 1814 war der nicht unbekannte Bernhard Anselm Weber Musik-Director, der in Danzig Kotzebue's „Kosack und Freiwilliger" u. componirte, in Berlin Herklots' „Sulmalle" und zur „Weihe der Kraft", die Ouvertüre lieferte. Seit 1819 war Johann Hüray d. j. Musik-Director.

Als Sänger wirkten noch eine Zeitlang in Danzig Jean Bachmann, der frühere Director, dessen Tochter Friederike, in Stettin mit Bröckelmann vermählt, als Emmeline auftrat, der Bassist Frank und die als Fanchon gefeierte Mad. Ritzler.

Ein Sängerpaar von Verdienst waren Goßler (Gosler) und seine Frau. Heinrich Goßler sang Anfangs in Königsberg nur im Chor und übernahm 1805 kleine Baßpartien neben Schwartz und Sehring. So gab er im „unterbrochenen Opferfest" den Oberpriester und seine nachmalige Gattin Emilie Herbst eine von Myrrha's Gespielinnen. Nach einem längeren Aufenthalt in Deutschland kehrt er vom Stuttgarter Hoftheater nach Preußen zurück und spielt in Danzig in der „Camilla" den Ubaldo, in der „Zauberflöte" den Sarastro, in „Figaro's Hochzeit" den Almaviva, in „Titus" die Titelrolle. Er geht nach Riga und findet hier Dem. Herbst als Directrice wieder, die drei Jahre hindurch das schwierige Geschäft leitet, mit größerem Geschick und glänzenderem Erfolg als die meisten ihrer Vorgänger und Nachfolger. Die Vermählung findet 1816 statt. Im folgenden Jahre treten beide im „unterbrochnen Opferfest" auf, er als Masseru und sie als Myrrha, in „Belmonte und Constanze" er als Osmin, sie als Constanze. Sie giebt die Fanchon und er den Abbé, sie die Pamina und er den Sarastro. In Paer's „Griselda oder Sieg der Sanftmuth" spielt sie die Hauptrolle. Mit der Hürayschen Gesellschaft kommen die Goßler 1819 nach Königsberg und in der ersten Darstellung der „Vestalin" wirken sie mit, er als Pontifex Maximus und sie als Julia", im „Cortez" ist sie die Amasily, im „Tancred" die Amenaide. Wie er hier nicht allein in großen Opern, sondern auch im komischen Singspiel und im Drama mitwirkt, so war auch sie für das Fach der naiven Rollen im Lustspiel engagirt. Man hörte in Opern nur

zu deutlich, daß beide früher Besseres geleistet hatten und um so bereitwilliger waren sie darum wohl, den Gesang mit der Declamation zu vertauschen. Sie spielten zusammen 1821 in Houwalds „Bild". Goßler besaß keine Komik und konnte daher in Operetten und Lustspielen, so stark er oft auch auftrug, kein wohlthuendes Lächeln erregen. In Hamburg, wohin sich die Goßler begaben, als sie im April 1821 Königsberg verließen, sang sie im „Baum der Diana" ohne Beifall.

Clemens (Hubert Wenceslaus) Hüray, in Coblenz geboren, war der erste Tenor. Er war Student gewesen und 1803 in die juristische Facultät der Albertina getreten. Nachdem er mehrere Universitäten besucht hatte, beschloß er, Theatersänger zu werden. Als Hüray d. j., zur Unterscheidung von dem Vater, erscheint er auf der Danziger Bühne zuerst 1809, als Huray d. ä. neben seinem Bruder 1810, in welchem Jahr er schon den Bergy im „Fürst Blaubart" giebt. Sein weichliches, bequem nachläßiges Wesen — er war völlig, von kleiner Statur — hörte sich auch im Gesange durch. Wenn er in der bekannten Gretryschen Oper als Blondel mit seinem Bruder, der den Richard darstellte, sang, wenn in Paers „Achilles" jener den Achilles und dieser den Agamemnon, in „Titus" jener den Titus und dieser den Annius spielte, so mußte die Stimme des Beifalls sich für Clemens Hüray entscheiden, der in Ermanglung eines gediegenen Sängers bald sämmtliche Rollen übernahm, die Ciliar in Danzig und Weiß in Königsberg gegeben hatte. Selbst solche, in denen das Spiel Alles ausmacht, lehnte er nicht ab, wie den Rochus Pumpernickel, obgleich er sich kaum leidlich bewegen konnte. Nur Einzelne konnte er in Königsberg in Entzücken versetzen. Als er den Sturz des Hürayschen Theaters erlebte, wenn nicht mit herbeiführte, so trat er in Posen und an andern Orten auf, ohne daß es ihm recht gelingen wollte.

Josephine Anschütz geborne Kelle aus Bamberg, war des Heldenspielers erste Gattin, mit der er in Danzig 1809 zusammen in „Je toller je besser" auftrat. Sie gab die Titelrolle in Cherubini's „Helena", im „Wasserträger" die Constanze, im „Titus" die Vitellia und neben Christiane Zeis in „Don Juan"

die Anna. Jene, ſo wie Mad. Ritzler ſcheinen ihr gefährlich zu ſeyn, wie ſie es der Mad. Schmidt geweſen. Sie ſpielt in Danzig bis 1814, bald mit ihrem Mann angeſtellt bei der Danziger Geſellſchaft, bald als Gaſt.

Die beiden Schweſtern Zeis ſind unter den Operiſten rühmlichſt hervorzuheben. Chriſtiane Zeis, nachmalige Mad. Weiſe, kam wie Marianne Sehring, vom Deſſauer Theater und erſchien zuerſt als Oberon in der Wranitzkiſchen Oper in Danzig 1810. Sie ſingt die Conſtanze in „Belmonte und Conſtanze", die Königin der Nacht und ſteigt mit jeder Rolle in der Achtung des Publikums weil ihr Geſang durch ein anziehendes Spiel gehoben wird. Da man wußte, daß ſie ihre Familie unterhielt und daher nur wenig zur Garderobe verwenden konnte, ſo kauften Herren von dem Berliner Modehändler, der regelmäßig den Domnick zu beſuchen pflegte, ihr manches Kleid, ohne daß ſie dadurch ein nachtheiliges Gerücht zu fürchten hatte, denn ſie war als ein ernſtes ſittliches Mädchen bekannt. Sie gab die Emmeline, Elvira, Vitellia, den Cherubim, Tancred, und als 1815 „die Jungfrau von Orleans" zur Aufführung kam, die Agnes Sorel. In Königsberg war ſie nicht minder beliebt als in Danzig. Als ihre Schweſter Luiſe, nachmalige Mad. Siemering, — wenn auch mit geringerem Glück — daſſelbe Rollenfach erwählte, während eine andre Schweſter Betty ſich zur Tänzerin ausbildete, ſo ging ſie plötzlich von der Oper zum Schauſpiel über. Noch 1821 ſingt ſie die Donna Elvira, dann ſehen wir ſie, ſeit 1817 mit dem Komiker Weiſe verheirathet, im Perſonal des Directors Schröder eine durchaus veränderte Stellung einnehmen. Als Sängerin erntet ſie durch die Nachbarin im „Maurer und Schloſſer", durch die Margarethe in der „weißen Dame" Beifall ein, vornämlich aber zeichnet ſich Mad. Weiſe in Luſtſpielen aus, im Kreiſe der alten Mütter und ſpielt die Oberförſterin in den „Jägern", als wenn ſie ſie nach der alten Wolſchowski ſtudirt hätte. Sie giebt auch die Claudia in „Emilia Galotti", aber mehr gelingt ihr die Haushälterin Babet in den „Wienern in Berlin" die Marthe Rull im „zerbrochenen Krug." In Danzig ſtarb ſie 1849.

Die Beſetzung von Roſſini's „Tancred" bei der erſten Darſtellung in Königsberg am 3. Mai 1820, war folgende:

Arsir	Hr. Hüray d. ä.
Orbassan . . .	= Goßler.
Roderich . . .	= Meißner.
Tankred . . .	Mad. Weise.
Amenaide . .	= Goßler.
Ritter . . .	Hr. Laroche.

Wilhelm Ludewig ist im Schauspiel vornean zu nennen; wenn er auch nicht der erste Held war, so nahm er als Regisseur eine bedeutsame Stelle bei Hüray ein. Er gehört zu den brauchbaren Schauspielern, die alle Rollen geben, aber keine so, daß sie nicht noch besser hätte gegeben werden können. Er war auch Sänger und sang 1815 den Rocca, 1816 den Bremer im „Zinngießer". Unter dem Namen Nelkenbusch tritt er zuerst in Königsberg auf als Hurlebusch im „Wirrwarr" neben Ströbel, der den Langsalm spielt. Als Vorbild wählt er sich Kühne. Als er seit 1817 in Danzig in Tragödien die ersten Rollen giebt, den Flodoardo, Karl Moor, Tell, Columbus, Moses, Zriny, spielt er noch den Ferdinand in „Cabale und Liebe", den Balduin in den „Kreuzfahrern", den Wallen in „Stille Wasser sind tief." Am meisten befriedigte er, wenn er Charaktere darstellte, die seiner Persönlichkeit voll herziger Gutmüthigkeit entsprachen, wie den Klinker im „Epigramm", den Zabern in „der deutschen Hausfrau", allenfalls auch den Busch im Räuschchen". Am wenigsten gefiel er als Christian im „Gustav Wasa", so schauervoll er sich auch bemalt hatte, als Tartüffe, wo seine Routine ihn im Stich ließ. Die Proben, die er mit größter Sorgfalt, mit Liebe und Eifer wahrnahm, um gerundete Darstellungen zu erzielen, selbst von Stücken, die wie oft vorauszusehn war, nur einmal über die Szene gingen, mogten ihm keine Zeit lassen, die Rollen selbst gut zu lernen, woher es kam, daß er manchmal Anstoß gab in Stellen, die er sonst gut gesprochen haben würde. Der Königsberger Theater-Almanach von 1821 enthält eine Abhandlung aus seiner Feder: „Fragmente aus meinem Tagebuch." Hier bricht er in Klagen aus über die Kunstanforderungen neuerer Zeit: „Man verlangt täglich etwas Neues und dieses Neue soll mit eben der Sicherheit, dem Glanze, der Vollendung gegeben werden, wie das Alte, was man aber nicht mehr sehen will. Wo

ſollen die Schauſpieler Muth und Entſchloſſenheit hernehmen, um nicht an dieſen Klippen zu ſcheitern? Da ſie Dutzend-Arbeiten liefern ſollen, ſo müſſen es nothwendig Dutzend-Arbeiter werden" *). Nachdem von ihm Alles aufgeboten war, den immer tiefer einſinkenden Thespiskarren in Gang zu erhalten, trennte er ſich gewiß mit blutendem Herzen von dem Veteran der deutſchen Schauſpielkunſt, ſeinem verehrten Chef. Der patriarchaliſche Verein zerſtob nach allen Himmelsrichtungen. Ludewig an das Pilgern gewöhnt, im J. 1821 war er mit der Truppe 10 Mal in Inſterburg, 9 Mal in Gumbinnen, 1 Mal in Braunsberg, 3 Mal in Königsberg geweſen **), zog auf dem ihm nur zu bekannt gewordenen Wege nach Riga. Er iſt 1822 Regiſſeur des dortigen Theaters, 1826 Mit-Vorſteher der Verwaltung und der Gewinn iſt von der Art, daß er im Beſitz einer kleinen Summe ſich reich dünkend froh nach Preußen und Königsberg zurückkehrt. Auch die vereinigte Oſt- und Weſtpreußiſche Theater-Direction unter A. Schröder neigt ſich unaufhaltſam zum Untergange. Ludewig verſpricht ſich von der rechten Anwendung der theuer erkauften Erfahrungen Heil und Segen für die Kunſt. Er erhält die Direction des Königsberger Theaters und verheißt, durch eine neu zu ſchaffende Verfaſſung dem zigeunerhaften Umherſtreichen ein Ziel zu ſetzen und eine Bühne herzuſtellen, die dem großen Publicum und zugleich dem engen Kreiſe der Kunſtkenner genügen ſoll, für welchen er Anfangs mit Verluſt Muſterdarſtellungen claſſiſcher Werke zu geben ſich bemühen will, um die Geweihten wieder zum Heiligthum zurückzuführen und die Schauſpieler nach und nach zu Höherem heranzubilden. Gerade als er Zweckmäßiges einleitet,

*) Bekanntes führt er weiter aus „Der Schauſpieler iſt nicht bloß Künſtler, ſondern auch Kunſtwerk." „Es ſcheint ein Nationalzug, an einem deutſchen Talent ſo lange zu zerren, zu deuteln und zu drücken, bis es ſich zur Flachheit hinunterläßt"; „Flachköpfe, ſagt Goethe, finden darin den größten Troſt, daß auch das Genie ſterblich iſt." „Familienſtücke den Tragödien gegenüber ſollen, wie man es auf Bildern der niederländiſchen Schule ſieht, in den feinſten Details ausgemalt werden, welche die großen Werke der italieniſchen Schule verunzieren würden, wo es ſich nur um Verſinnlichung des Höchſten handelt."

**) 1810 ſpielte er in Danzig im Singſpiel „die Kunſt auf Reiſen oder Abenteuer einer wandernden Schauſpieler-Truppe", in einem Lebensgemälde der Darſteller, mit.

tritt die Cholera ein und mit ihr in allen Schichten der Bevölkerung Muthloſigkeit und Ekel an allem Vergnügen. Ludewig hat im Verlaß auf ein wohl berechnetes Unternehmen Alles hingegeben, was er erworben, und ſieht nun Alles verloren. Ein gleicher Schreck durchfährt ihn und die Gattin, in einem Vormittage ſind beide Leichen und die Verlaſſenſchaft reicht nicht zur Beerdigung hin, geſchweige denn zur Unterbringung der hinterbliebenen Kinder.

Karl Georg Gaßmann*), geboren in Hannover 1779, war ein vielſeitiger Schauſpieler von anerkannter Tüchtigkeit. Er ſpielte zuerſt auf einer Privatbühne und mit ſo viel Glück, daß Eckardt-Koch, als er dort in der Großmannſchen Geſellſchaft mitwirkte, ihm rieth, ſich der Bühne zu widmen. Zuerſt trat er 1797 öffentlich auf und, nachdem er bei kleinen vagirenden Truppen die Prüfungsſchule durchgemacht, erwarb er ſich in Schwerin Beifall als Sichel im „Doctor und Apotheker." Er ſang und ſpielte jetzt mit gleicher Anerkennung in mannichfaltigen Rollen und als Liebhaber war auf den Bretern ſeine Mitſpielerin Dem. Koch, nachmalige Mad. Krickeberg. Seine Leiſtungen und die Theilnahme an denſelben ſteigerten ſich auf den verſchiedenen Bühnen. In Regensburg auf dem von Dalberg beſchützten Theater gelang es ihm in Schillerſchen Tragödien als Poſa, Max und Tell. Mehrfach von den Franzoſen vertrieben, deren Erſcheinung manche Bühne ſchloß, zog er nach vielfachen Irrfahrten nach Stettin, von hier nach Danzig und Königsberg. Im J. 1809 giebt er in Danzig den Ruf d. ä. in der „Schachmaſchine" und eine Rolle, auf die ſich Iffland etwas zu gut that, den „Pygmalion" und wird in allen Vorſtellungen belobt, obgleich zu ſeiner Zeit Arreſto gaſtirt und Anſchütz die Liebe beim Publikum beſitzt, die La Roche zu erwerben, damals die erſten glücklichen Verſuche gemacht hatte. In Königsberg 1810, nach dem Gaſtſpiel Unzelmann's und während der Anweſenheit Fiſchers, wird er neben Büttner ſpielend als Leiceſter, Karl Moor und Tell, als Bayard und Flodorado wohl aufgenommen. Im ſel-

*) Seine Biographie in der Illuſtrirten Zeitung 1845. I. S. 91., ſcheint auf eignen Angaben zu beruhn. Vgl. Heinrichs Almanach 1848. S. 70.

den Jahre iſt er wieder in Danzig und giebt neben ernſten Rollen wie Ferdinand in „Kabale und Liebe" auch ſolche, in denen er in Königsberg nicht mit Unzelmann verglichen ſeyn wollte, den Fips und den Rochus Pumpernickel. Er iſt 1812 Mitglied der Hürayſchen Geſellſchaft und glänzt jetzt als Don Juan, eine Darſtellung, in der er noch nach Jahren eine ſolche Vollendung bekundete, daß er ſie in Hamburg kurz auf einander 15—18 Mal wiederholen mußte. Im Januar 1813 verläßt er Danzig. Er, der ſo weit als möglich ſich vor den Franzoſen zurückgezogen zu haben meinte, floh ſie nun wieder aus Furcht vor dem bevorſtehenden Bombardement und kehrte nach Stettin zurück, um von dort nach erfolgreichem Auftreten auf verſchiedenen Bühnen ſich in Braunſchweig als Regiſſeur des Hoftheaters für immer zu feſſeln. Klingemann, der ihn für das dort von ihm errichtete Nationaltheater gewonnen hatte, fällt über ihn ein günſtiges Urtheil: „Gaßmann iſt ein ſolider Künſtler, jener Schule angehörend, aus welcher Koch, Schwartz, welche die Ekhof-Schröderſche Weiſe in ſich aufnahmen, hervorgingen. Dieſe aber hält ſich mehr an eine zunächſt aus dem Leben mit Wahrheit aufgefaßte Charakteriſtik als an das eitle Formenſpiel der neupoetiſchen Jünger." Unter ihnen verſteht der Schreiber die Schauſpieler der Müllner-Grillparzerſchen Dramen. Zu den Lieblingsrollen, die er wie viele alte Schauſpieler zuletzt gab, gehörte der Oberförſter. Im J. 1847 feierte er ſein fünfzigjähriges Jubiläum.

Wenn irgend einer berufen war, die Erinnerung an Kühne zurückzubeſchwören, ſo war es Heinrich (Emanuel) Anſchütz, geb. 1787 in Luckau in der Niederlauſitz, der jenem ſchon in der äußern Erſcheinung ähnlich war, in der ihm angebornen Weichheit und doch geſchmeidigen Beweglichkeit, in dem gefällig lautenden und doch vollen Organ. Er hatte in Leipzig ſtudirt. Die erſten Mimen, die damals daſelbſt gaſtirten, weckten in ihm den Entſchluß, dem Künſtlerberuf ſich zu widmen. In Nürnberg trat er zuerſt in einem Kotzebueſche Luſtſpiel auf und begab ſich von dort, mit der genannten Sängerin vermählt, nach Danzig 1809. Er ſpielt in einem Singſtück. Seine Leiſtungen ſind gering gegen die ihrigen. Aber er iſt ein anderer als er 1811 zum zweiten Mal vom Nürnberger Theater nach Danzig kömmt und die Reihe der Gaſtſpiele mit Flodoardo eröffnet. Er zeichnet ſich in

jeder Rolle aus als Karl Moor, Ruf d. j., Hauptmann Klinker, Junker Hans im „Intermezzo" und St. Val in der „Fanchon." Als er das Gastspiel beschlossen, war er willens nach Deutschland zurückzukehren. Aus einem Gasthause vor Danzig macht er einen Spaziergang, um die Umgegend kennen zu lernen, nähert sich mehr als erlaubt den russischen Vorposten, wird festgehalten und als vermeintlicher Spion nach Königsberg transportirt. Als Rettungsengel ward er hier von den Mitgliedern der Bühne begrüßt, die nach der unerwartet schnellen Beendigung der Schützschen Direction in ihm den Mann sehen, die in Parteien zerfallene Zuhörerschaft wieder zu vereinigen. Anschütz, hier besser als in Danzig unterstützt, feierte mit Büttner einen Triumph in den „Gegenkaisern", der wirkungsreichsten von Klingemann's Tragödien. Als Rudolph v. Savern, Otto von Wittelsbach, Caspar Thoringer, als Tell, Fiesco, Karl Moor, Macbeth entwickelte er die Schönheit einer echten, lebensfrischen Darstellung, welche vortheilhaft von der nur allzu gründlich einstudirten Büttners abstach. Zu seinem Schmerz wollte das Publikum, daß Anschütz alle Rollen spielte *). Und er trug kein Bedenken des guten Erfolges sicher als Chevalier Chemise in den „Schwestern von Prag" und als Siegfried von Lindenberg aufzutreten. Seine Gattin, die ihm nach Königsberg gefolgt war, giebt die Hauptpartien in großen Opern, aber der ihr gewordene Beifall ist gering gegen den seinigen. Am 1. Oct. 1812 ist das Künstlerpaar wieder in Danzig und Anschütz trägt zur Wiedereröffnung der Bühne die Antrittsrede vor. Nach fünf Monaten reist er nach Königsberg zurück, während Mad. Anschütz bis 1813, bis zur Zeit des Bombardements, in der Festung ausharrt. Jener findet Gelegenheit, seine künstlerische Stärke mit der von Schwartz zu messen, als dieser als Gast sich der fortdauernden Liebe seiner Verehrer wieder versichert. Anschütz gab neue Rollen wie den Marquis Posa („Don Karlos" wurde wohl in Königsberg nie vollendeter

*) Durch die Zeitung erging die Aufforderung, daß er den Salomo in dem Drama „Salomos Urtheil" gebe, als welcher Büttner gern aufgetreten war und noch ferner auftrat.

gegeben)**), den Wallenſtein, Ferdinand (den Wurm ſpielte Angely), Tellheim, Othello, Molay in den „Söhnen des Thals". Alle dieſe claſſiſchen Werke vermögen nicht ein ſo großes Publikum zu verſammeln als „ein Freudenſpiel": „der Flußgott Niemen und noch Jemand", in dem Anſchütz und Büttner in jeder der vielen Wiederholungen immer glücklicher mit einander wetteifern, getragen von der Begeiſterung einer glänzenden Verſammlung. Am 2. Jan. 1814 nimmt das preußiſche Militair von Danzig Beſitz. Anſchütz und Angely begeben ſich dorthin, um die Feſte mitfeiern zu helfen. In einer Reihe von Gaſtſpielen wirken beide gemeinſchaftlich. In Königsberg wird er zurück verlangt. Anſchütz verläßt ſeine Gattin abermals und diesmal für immer. Er ſpielt nun zuſammen mit Angely, mit Mengershauſen, aber was mehr in die Wage fällt, mit dem Badenſchen Hofſchauſpieler Wöhner. Eine Hauptvorſtellung kurz vor ſeiner Abreiſe von Königsberg und von Preußen gab Anſchütz, indem er als Don Juan ſich bewundern ließ, weniger wegen ſeines Geſangs als ſeines Spiels. Auch hier ſollte ſeine ſchöne Geſtalt — die etwas zu kurzen Arme ſtörten nur in etwas das Ebenmaaß — den Ausſchlag geben. Wenn er in den andern Szenen in brillanter Tracht erſchien, ſo hielt er es für gut, die Reihen der Bauernhochzeit durch einen naturgemäß ſchönen Anblick zu zerſprengen, vor dem manches Auge ſich entſetzte. Im Flußgott Niemen konnte man ſich von dem ſchönen Wuchs der obern Hälfte, im Don Juan von dem der untern Hälfte überzeugen bei den dicht an die Haut ſich anſchließenden Tricots. Selbſt in Balleten, verſicherte Kotzebue mit Unwillen: „niemals etwas der Art in Paris, Italien, Wien, Berlin und Petersburg" geſehn zu haben. In den Wiederholungen hielt es Don Juan für angemeſſen, hier in der Rolle etwas mehr aufzutragen. Sein Lehrmeiſter im Geſang war Moſewius, der als Leporello den unſichern Sänger glücklich überwachte und beim Hervorruf daher von jenem ſtets als der vorgeführt wurde, dem der Dank gebührte. Im Mai 1814 trat er eine Anſtellung in Breslau an, die ihn bis 1821 feſſelte. Als 1816 hier die Trilogie Wallenſtein an drei Abenden

*) Phillpp = Schwartz, Eliſabeth = Mad. Lanz, Karlos = Büttner, Eboli = Dem. Toskani.

gegeben wurde, war Anſchütz der Max. Von hier aus beſuchte er noch einmal Königsberg in Begleitung ſeiner zweiten Gattin Joſephine gebornen Butenop*), einer mit allen Jugendreizen geſchmückten, gewandten und gefühlvollen Schauſpielerin. Mit ihr rief er im „Käthchen von Heilbronn" das allgemeinſte Entzücken hervor und das Stück wurde mehrmals verlangt.

Wenn Anſchütz das, was er iſt, großentheils in Preußen wurde, ſo können unſere Bühnen auch noch auf einen zweiten Künſtler dieſer Zeit ſtolz ſeyn, der mit jenem noch jetzt eine Zierde des k. k. Hof- und Nationaltheaters in Wien iſt, nämlich auf La Roche.

Wahrſcheinlich verwandt mit einem vieljährigen Director der Bühne in Riga wurde Karl La Roche 1796 in Berlin geboren und legte die erſte ſzeniſche Probe in Dresden in der Secondaſchen Geſellſchaft ab. In Danzig giebt er 1809 gewöhnliche Bedienten, bis er 1812 ſich als Leporello verſucht und jetzt als Schauſpieler und Sänger, und zwar Baſſiſt, die Erwartungen erregt, die ſein Talent vollſtändig erfüllt. Er iſt von kleiner Geſtalt, ſein Organ hat etwas ſchneidendes, aber er weiß ſelbſt das Widerſtrebende ſeinem Zwecke dienſtbar zu machen und durch die Mannichfaltigkeit ſeiner Leiſtungen zeigt er ſich der Bühne unentbehrlich, als deren Edelſtein er glänzt. Auf ſeine Bildung dürfte Gaßmann eingewirkt haben. Er ſtellt fein und derb-komiſche Charaktere im Luſtſpiel und in der Oper dar, hämiſche Intriguanten und kernhafte Biedermänner, den Ferdinand in den „Drillingen", Perin in „Donna Diana", Brand im „Räuſchchen", Lorenz im „Hausgeſinde", Pachter Feldkümmel und Rummelpuff in der „falſchen Catalani". In einem königsbergſchen Almanach von 1821 iſt er als Rummelpuff abgebildet, er hätte es nicht

*) Ihr Vater, der ein hohes Greiſenalter erreichte, rühmte ſich der Schüler von Ekhof geweſen zu ſeyn. Als Anſchütz auf den Wunſch der ältern Theaterfreunde ſich entſchloß, mit ſeiner Gattin „die Beichte" und in ihr eine Erinnerung der Zeit zu geben, da Kühne mit ſeiner Gattin darin wiederholt auftrat, ſo wurde die Erwartung auf ſonderbare Weiſe getäuſcht. Nach den erſten Verſen verwandelte Mad. Anſchütz den Monolog in einen Dialog, indem ſie bei offener Szene mit dem Souffleur einen Streit begann, der ſein Amt nicht wohl wahrgenommen haben ſollte. Der Vorhang mußte fallen und das Publikum zürnte nicht dem ſchönen unartigen Kinde.

weniger verdient als Amtmann in dem Weiglſchen Singſpiel „Nachtigall und Rabe" wo ſeine Maske, obgleich ſie nur in einem dreieckigen Hut und ſchwarzem Frack beſtand, von ſo treffendem Zuſchnitt war, daß der Rabe unverkennbar vor Aller Augen trat. Er ſang den Papageno und den Figaro in „Figaro's Hochzeit", den Marco in Fiovaranti's „Dorfſängerinnen" und den Bartolo in Roſſini's „Figaro", den Pizarro in „Fidelio" und den Caspar im „Freiſchütz". Aber er trat auch als Jude Schewa auf und ſpäter als Oberförſter und in ähnlichen Rollen, Domingo im „Don Karlos" und Patriarch im „Nathan". Er gehörte zu den wenigen, die die Gaſtſpieler Devrient, Eßlair, Blume und Lemm würdig unterſtützten. La Roche, der in Danzig 1816 ſich mit der Tochter des Schauſpielers Wagner vermählt hatte, bewährte mit Ludewig eine treue Anhänglichkeit an dem alten Hüray. Beide gingen erſt 1824 ab. La Roche erhielt eine Anſtellung beim Weimaraniſchen Hoftheater und gewann ſich Goethe's Gunſt, der durch manche Erinnerung ſein Spiel regelte. Noch einmal kam er als Gaſt nach Königsberg und zeigte ſich in Rollen, in denen er in ſeiner neuen Heimat beſonderes Glück gemacht hatte, u. a. in den „Jägern." Als Mitglied des k. k. Hoftheaters in Wien gaſtirte er in Prag noch 1853 und nahm nicht Anſtand den Othello zu geben, den der Mohr Ira Aldridge kurz vorher dargeſtellt hatte.

Mit La Roche und mit einander trafen oft in ihrem Wirken zuſammen Weiſe, der Gatte der Sängerin Chriſtiane Zeis, Wohlbrück und Barnſchein zuſammen.

Friedrich Weiſe, Baſſiſt, erſcheint als Ferdinand in den „Drillingen", Rochus Pumpernickel, Pachter im Rehbock und Heinrich im „Zinngießer". Er übernimmt aber auch den Tyroler Waſtel. Das ihm angewieſene Feld war ſpäter die Darſtellung der Naturburſchen und Dümmlinge.

Guſt. Friedr. Wohlbrück*), der Sohn des als Regiſſeur der Leipziger Bühne verſtorbenen Wohlbrück, war aus Barth in Pommern, verſuchte ſich zuerſt 1812 auf den Bretern, entſchied

*) Heinrichs Almanach 1850. S. 75.

ſich frühe für Character-Darſtellung, fand beim Hurayſchen Theater Aufnahme, heirathete in Danzig die Tochter des ſich für das Schauſpielweſen intereſſirenden Rendanten v. Bentzmann und knüpfte eine freundliche Verbindung mit Aug. Lewald, als er ſich von Danzig nach Bremen begab. Sein ſcharfes Sprachorgan wies ihn ſchon auf beſtimmte Rollen hin, die er mit vorzugsweiſem Beifall ſpielte, den Franz Moor, Wurm, Riccaut, Daniel in Vogels „Majorat". In Danzig erregte er 1815 Enthuſiasmus in den zeitgemäßen Stücken, wenn er als Napoleon die Hände über die Bruſt kreuzte und als „Noch Jemand der neue Robinſon" rauſchendes Lachen hervorrief. Zehn Jahre war er beim Theater in Petersburg angeſtellt. Von hier kehrte er 1839 nach Königsberg zurück, wo er unter Hübſchens Directorat drei Jahre die Regie führte und jetzt ausgezeichnet den Koke in Ziegler's „Parteienwuth" und den Barth im „zerbrochenen Krug" ſpielte. Er wollte Hübſchens Nachfolger werden, allein Tietz wurde vom Comité begünſtigt und Wohlbrück mußte weichen. Er ging nach Weimar und ſechs Jahre trat er hier in vielen Rollen auf, die vor ihm La Roche gegeben hatte. Er ſtarb 1847 im Alter von 54 Jahren.

Ferd. Barnſchein bewährte ſich während der Zeit, als Hüray das erſte Mal die Direction in Königsberg führte, als ein thätiges brauchbares Mitglied der Bühne, wo er charakteriſtiſche Väter gab. Seine wohllautend gebildete Sprache wirkten angenehm, während die Form und die Züge des Geſichtes ſeinem Auftreten keineswegs zur Empfehlung gereichten. Er gefiel ſich in Declamation und ſeine Kraft wurde daher zu Tragödien und Ritterſtücken mehr verwendet als es ſonſt bei Schauſpielern ſeines Fachs der Fall iſt. Er gab den Oldenholm im „Hamlet" und den Friedrich Reuß im „Otto von Wittelsbach". Als Hüray mit ſeiner Geſellſchaft im März 1817 Königsberg verließ, trennte er ſich von ihm und zeigte ſich zuletzt in einer von ihm veranſtalteten muſikaliſch-declamatoriſchen Unterhaltung.

Zwei ſelten ſchöne Jünglinge waren Carlsberg und Engſt, jener Sänger, dieſer Tänzer, zwei gewandte Schauſpieler, die mit einem ſanftem Schmelz die Fridolin-Rollen gaben. Aus Mangel an paſſenden Darſtellern iſt man oft gezwungen ſie von Mädchen

ſpielen zu laſſen. Carlsberg wirkte angenehm als Laertes, Karl VII., Floreſtan in der „Cunegunde". Mit geringerem Glück wagte er ſich an komiſche Partien; er ſang den Monoſtatos, den Pedrillo in „Belmonte und Conſtanze", den geckenhaften Saar in Müllners „Vertrauten". Carlsberg wurde bei dem Theater in Berlin angeſtellt und hier fand er nach der Vorſtellung von Hoffmann's „Undine" in den Trümmern des im Feuer 1817 zuſammenſtürzenden Schauſpielhauſes ſeinen Tod. — Engſt, der oft in Soloſtänzen mit ſeiner Schweſter Amalia Engſt Beifall erntete, gab den Cintio in der Zauberin Sidonia, den taubſtummen Eloi in dem „Hund des Aubri" und mit vorzüglichem Geſchick den Fridolin. Als Tänzer war er 1822 in Riga angeſtellt und ſeit 1824 in Weimar.

Von Johann Hüray, dem jüngeren Sohn des Directors, der in jedem Schauſpiel eine große Rolle ſpielte ohne im glücklichen Falle mehr als Erträgliches zu leiſten, läßt ſich nur ſagen, daß er bei ſeiner Geſtalt für das Fach der Liebhaber paßte Doch hätte er nur der zweite oder dritte ſeyn müſſen. Man ſchaute ihn mit Mitleid an, wenn er als Hamlet, als Wetter vom Strahl im „Käthchen von Heilbronn" erſchien und durch ſeine Aengſtlichkeit jene Stimmung nährte. Freilich erinnerte man ſich, daß Kotzebue einen Wiebe den Max Piccolomini ſpielen ließ, einen Schauſpieler, der viel Aehnliches mit Hüray hatte. Als Muſik-Director ſeit 1819 in Thätigkeit, war er bei geringen Gaben doch im Stande, nach dem Ausdruck eines Muſikers, den „Freiſchütz" und die „Preciosa" herauszubringen.

Seine ſchöne Gattin, Luiſe Mollard, war dagegen der Stolz der Geſellſchaft. Der Zauber, der in dem Blick ihres ruhig ſprechenden Auges lag, übte eine unwiderſtehliche Gewalt aus. Die Zauberin Sidonia ſchien für ſie geſchrieben zu ſeyn. Von den zwei Schweſtern Mollard, die 1819 auf dem Comödienzettel gefunden werden, verſchwindet die ältere bald, die jüngere ward eine Schülerin der Mad. Kramp; als dieſe noch 1814 in der „Galora" auftrat, wurde ſie zum erſten Mal in einer Hauptrolle und zwar als Galora beifällig aufgenommen. Wenn ſie auch noch als Aſchenbrödel, Zerlina und zuletzt in Königsberg als Preciosa gefiel, ſo hatte ſie doch Recht, das Singſpiel mit dem

Schauſpiel zu vertauſchen und hier wieder das Komiſche — in „Stille Waſſer" ſpielte ſie ſonſt die Antoinette — mit dem Ernſten. Nie haben „die Kreuzfahrer" ſo angeſprochen, als ſeitdem ſie die Emma von Falkenſtein gab. Als die Kaiſerin Cunegunde als Ophelia zeigte ſie, was ſie im klaſſiſch Tragiſchen vermöge. Leidenſchaftliche Charaktere, wie die Elvira in der „Schuld" übernahm ſie nur, weil ſie niemand ſonſt im Perſonal beſſer geben konnte. Seit 1817 trat ſie als Mad. Hüray auf, aber auch noch jetzt (ſelbſt in Zeiten unförmlicher Fülle mußte ſie Bilder zarter Unſchuld vorführen) machte ſie durch ihre reizende Erſcheinung wohlthätigen Eindruck, als Guido in Kotzebue's „Schutzgeiſt" als altes Weib in der „Zauberflöte." Mad. Hüray verließ nicht ihren Schwiegervater, als ſchon längſt die Ausſicht verſchwunden war, daß er ſich wieder erholen könnte. Sie ſpielte in Königsberg noch im Jahr 1823. — Nach getrennter Ehe begab ſie ſich nach Leipzig, wo eine Verwandte Dem. Mollard ſpielte. Mit Anerkennung gab ſie hier lange jugendliche Mütter und Anſtandsdamen. Gegenwärtig iſt ſie in Wien beim Theater an der Wien angeſtellt *).

*) Die weniger bedeutenden Mitglieder des Hürayſchen Theaters ſind: Auguſt Günther (ſpäter Director einer in Litauen ſpielenden Geſellſchaft) und Frau in Danzig 1814, ſie ſpielt das Röschen in der ſchönen Müllerin, er den Hamlet und Flodoardo. Meißner und Frau 1819, ſie ſingt das Blondchen und er den Pedrillo. Aue giebt den Paul in der „Schweizerfamilie" 1811. Er und Touſſaint verlaſſen Hüray und finden in Königsberg eine Anſtellung. Touſſaint erſter Baſſiſt 1814, Heſſelſchwert Tenoriſt 1821. Siemering, Gatte der Luiſe Zeis, ſingt im Chor. Broſe und Frau, er ſpielt den Wurm, ſie die Lady Milford, Jungfrau von Orleans 1816, Schirrmacher den Ubaldo 1811, Meyer, die falſche Catalani 1820, Mad. Lenau die Eliſene im „Wald bei Hermannſtadt" 1810, in Königsberg 1811 angeſtellt, Dem. Karl die Azelia in „Salomo's Urtheil 1816, Dem. Grundmann Liebhaberinnen, Hoffmann, Vollbrecht und Guſt. Hagemann geben Väterrollen. Letzterer iſt Prologdichter, wahrſcheinlich nicht mit dem 1760 gebornen Schauſpieler und Dichter Guſt. Hagemann eine Perſon. Lauſch Väter und Intriguants. Mad. Lauſch, Mad. Hoffmann, Mad. Carlsberg und Mad. Grundmann alte Frauen-Rollen. Die letztere richtete in Königsberg ein Kinder-Theater ein. Selke, Bennert, Cavallier, Feuchtinger Bediente. Guſt. Selke, nachmaliger Balletmeiſter, führte ſchon als Knabe in Danzig und Königsberg Solotänze aus. Kurze Zeit gehörte zur Hürayſchen Geſellſchaft Theod. Döring, nachmaliger Hofſchauſpieler in Berlin, der nach dem Allg. Theaterlexicon mit ihr „die Städte Marienwerder, Bromberg, Graudenz, Elbing,

Gaſtſpiele drängten ſich in Danzig, bevor Hüray das Prinzipat erlangte. Wenn er ihnen auch als einer gefährlichen Macht ſich entgegenſtemmte, ſo mußte er doch zuletzt ihr Uebergewicht anerkennen. Sie dürfen jetzt nicht mehr in der Theatergeſchichte als eine fremde Erſcheinung nur berührt werden, ſondern ſie fordern genauere Berückſichtigung, da ſie nur zu entſchieden in den Organismus des Bühnenweſens eingreifen. In einem halben Jahr wurde damals ſchon das Danziger Theater von neun Sängern und Schauſpielern mehr oder weniger verherrlicht. Immer mehr weicht die Virtuoſität der Kunſt. Als die Geſellſchaft von ihren Zügen durch die kleineren Städte heimkehrt, um im Auguſt 1810 ihre Vorſtellungen wieder zu eröffnen, wird zu einer einzigen Gaſtrolle des Komikers Unzelmann aus Berlin eingeladen. Der durchreiſende Plümike, wahrſcheinlich auch ein Berliner, wird dadurch beſtimmt, das angekündigte Declamatorium weiter hinauszuſchieben. Unzelmann bricht auf und begiebt ſich nach Königsberg, weil der kgl. weſtphäliſche Kammerſänger J. Fiſcher, in einem Cyclus klaſſiſcher Opern ſingen ſoll. Unmittelbar vor ihm hatte Blum aus Königsberg den Don Juan gegeben. Wer hätte ihn nach ihm geſehn, wer hätte bei dem ſeltenen Kunſtgenuß Stücke ſehn mögen, in denen Fiſcher nicht wirkte, das Theater noch beſuchen nach der Abreiſe des Künſtlers? Sogleich wird ein neuer gemeldet. Unzelmann iſt wieder da und dehnt ſeinen Aufenthalt über einen Monat aus. Während deſſen tritt Büttner aus Königsberg auf. An einem Abend läßt ſich im Zwiſchenakt ein Flötenbläſer hören. Einige Schauſpieler *) empfehlen ſich vor ihrer Anſtellung durch ein Paar Rollen. Als ſchnell wieder verſchwindende Gäſte erſchienen dann Herr und Mad. Brand (Brandt) vom Rigaer Theater, ſie giebt in den „Hageſtolzen" die Mademoiſelle Reinhold, die Oberförſterin und er den Riccaut,

Thorn" u. ſ. w. durchzog. C. Hiller war Souffleur. Schiller und Siemering, ein Schwager der jüngern Sängerin, Theatermaler; letzterer, der in Königsberg die Decorationen zu den Opern „Freiſchütz", „Oberon", „Robert", „Feenſee" gemalt, ſtarb als Zeichnenlehrer hieſelbſt 1854. Vor ſeiner Berufung hatte der Lehrer an der Kunſtſchule, Huhn für Hüray die Decoration eines Saals zur „Aſchenbrödel" geliefert.

Von Ad. Schröder, Genée und Beyer ſpäter!

*) Mad. Lienau, Gaßmann und Schirrmacher.

den Amtmann Zeck. Von den vorher Genannten iſt bereits oder es wird noch von ihnen gehandelt werden, nur von Brand ſoll hier Einiges bemerkt werden. Der Hamburger Ludwig Brand, deſſen eigentlicher Name Prüske war, hatte auf allen Bühnen Deutſchlands und Rußlands und nicht ohne Glück geſpielt, als er in den dreißiger Jahren ſich dem Perſonal des Königsberger Theaters anſchloß. Damals hatte der ſonſt geſchätzte Charakterſpieler ſchon ſeinen Ruhm dahin. Als Rath Brand im Räuſchchen, als Polonius, den er in Weimar unter Goethe einſtudirt haben ſollte, und vornämlich als Riccaut erntete er alt verdienten Beifall, während man ihm ſonſt den Mißmuth anzumerken glaubte, mit dem ihn die neuere dramatiſche Literatur erfüllte. Seine Entlaſſung erfolgte bald. Von jeher ein leidenſchaftlicher Jäger verſtand er ſich auf die Hunde-Dreſſur und es wurde ihm daher leicht einen Dragon zu erziehn. Wie früher Karſten zog er zuletzt, bereits 60 Jahre alt, von Bühne zu Bühne, um hier im Spiel mit Zeichen entſetzlicher Angſt, vom Hunde verfolgt, den Thierbändiger zu verläugnen. Macaire und Dragon hatten in Riga, Reval, Königsberg, Berlin und andern Orten wiederholt Bewunderung erregt, als ſie 1835 gen Lübeck zogen. Lange nicht zum Gaſtſpiel zugelaſſen, begab ſich das Künſtlerpaar auf die Jagd. Brand, vom Schlage gerührt, ſtarb plötzlich und lag eine Allen unbekannte Leiche eine Nacht auf freiem Felde, nur bewacht und betrauert von ſeinem treuen Gefährten *).

Wie früher ſpielt 1811 eine polniſche Truppe einige Abende. Sie bietet nichts Nationelles in Comödien, Singſpielen und Opern, nämlich den „Diener zweier Herrn", „Zwei Worte", „Das Geheimniß", „Aline", „Sargines" Die Familie Kobler aus Wien, das erſte Mal 1818, veranſtaltet Ballete, in denen der junge Selke, Sohn eines Schauſpielers in Danzig und Schüler von Heimburg als fertiger Tänzer mitwirkt. Zehn Jahre nach dem erſten Auftreten Unzelmann's und Fiſcher's in

*) Man las in einem Tagesblatt: „Die ſeltene Treue und Anhänglichkeit des Pudels an den Todten gewährte einen rührenden Anblick; unter lautem Winſeln bedeckte derſelbe die Leiche mit ſeinem Körper und leckte unaufhörlich das kalte blaſſe Geſicht des Entſeelten, als wolle er ihn dadurch in das Leben rufen."

Danzig erſcheint 1818 zum erſten Mal L. Devrient — eine Zeitlang waren alle drei zuſammen Mitglieder des k. Hoftheaters in Berlin.

Im Jan. 1819 tritt Wurm in Rollen von Unzelmann und Devrient auf, vornämlich aber in den ihm mehr paſſenden Chargen *).

Einzelnes aus der Hürayſchen Periode verdient noch angeführt zu werden. Nach der Beſitznahme Danzigs kaufte der König das Schauſpielhaus, da es 1814 ſubhaſtirt war, um dem Publikum die Möglichkeit des Schauſpiels zu erhalten **). Wie man das Begehren nach neuen Stücken auch zu befriedigen ſucht, wird doch auch manches alte hervorgeſucht. „Der Doppelpapa" wird in Hagemann's Bearbeitung 1811 mehrmals gegeben ***); das Melodrama „Ariadne auf Naxos", als Mad. Ritzler 1815 ſie ſpielte, einmal auffallender Weiſe „mit neuer Muſik von Haydn" endlich auch Hillers „Jagd" †). Unter den Declamationen iſt der Vortrag von Schiller's „Glocke" anzumerken,

*) Um der Vollſtändigkeit willen iſt folgendes noch zu bemerken. In Danzig ſingt die Gattin des Muſik-Directors Mainzer die Pamina und Aline, der Baſſiſt Wagner, Schwiegervater von La Roche, tritt mehrmals auf. Angely als Gaſt ſucht das Andenken Unzelmanns zu erneuern. Als tragiſche Künſtlerinnen zeigen ſich Dem. Runge vom Kaſſeler Hoftheater und Dem. Wilhelmine Jülich vom Dresdner Hoftheater 1814, die eine als Maria Stuart, Eliſene im „Wald bei Hermannſtadt", die andre als „Ariadne auf Naxos", „Johanna von Montfaucon" und „deutſche Hausfrau" von Kotzebue. Letztere auch Sängerin ſingt in Königsberg die Königin der Nacht. An beiden Orten ſpielt auch Dem. Jülich, ebenſo der k. ruſſiſche Hofſchauſpieler Pucci. In einer Opera buffa: „der geſoppte Schuhmacher" giebt er etwas der Galerie zum Beſten, denn es heißt in der Anzeige: „ihn hungert, er deckt den Tiſch, wird aber bald zwei Geſpenſter am ſelbigen ſitzend gewahr, welche ihn einladen mitzueſſen. Er entſchließt ſich. Der Bauch fängt ihm ſehr zu ſchwellen an" u. ſ. w.

*) Bei der Subhaſtation, wie das Allg. Theater-Lexicon mittheilt, verloren die Actionnaire Alles und ſelbſt die eingetragenen Gläubiger erhielten nur etwa die Hälfte ihres Vorſchuſſes zurück. Seitdem zahlen die Directoren einem Comité für jede Vorſtellung 10 Thlr.

***) Die neuſte Bearbeitung iſt von F. Tietz.

†) In Königsberg zuletzt 1817, in Danzig unter der Schröderſchen Direction noch 1823.

in Königsberg 1816 auf der Bühne vom Meiſter (Ludewig) vier Geſellen und vier Mädchen gehalten*).

Das Schauſpielhaus in Danzig wird, wie vorher beim Napoleonsfeſte, 1815 zur Jahresfeier des Einzugs der Alliirten in Paris und bei anderen patriotiſchen Feſten mit Wachskerzen erleuchtet. Zum Beſten derjenigen, die durch die 1816 erfolgte Exploſion des Pulverthurms unglücklich geworden, wird, wie dies auch in Königsberg geſchieht, eine Vorſtellung gegeben. Das am nächſten Abend aufzuführende Stück wird fernerhin nicht mehr im Zwiſchenakt durch einen Schauſpieler bekannt gemacht, ſondern ſeit 1815 durch vier Tafeln im Schauſpielhauſe „nach dem Beiſpiel der bedeutendſten Bühnen Deutſchlands."

Im Aug. 1819 nahm in Danzig die conzeſſionirte Köhlerſche Schauſpielergeſellſchaft vom Theater Beſitz. Sechs unter den Spielenden hießen Köhler. Sie geben Opern, wie den „Tyroler Waſtel", Trauerſpiele wie „Kabale und Liebe" und „die Ahnfrau", gewöhnlich aber Stücke von Kotzebue, meiſtens Luſtſpiele. Sie ſtellen auch lebende Bilder: „Judith und Holophernes bei bengaliſcher Feuerbeleuchtung", „Kotzebue's Ermordung als plaſtiſch-mimiſche Darſtellung in neun Bildern", „die Haſenjagd oder die ſieben dummen Schwaben, als Hogarthſche Caricatur" (sic). Im Trauerſpiel tritt Mad. Scharpff, im Luſtſpiel Joſt auf, beide aus Königsberg, neben anderen Gäſten**). Bei der Kleinheit des Perſonals wird der alte Flögel veranlaßt, bisweilen noch eine Rolle zu übernehmen. — Die Leiſtungen waren wohl von der Art, daß man wohl daran that „Maria Stuart" in Form einer Traveſtie zu geben, daß man ſchon im erſten Monat die Preiſe herabſetzen mußte, denn ungeachtet der Anpreiſung der Kotzebueſchen „Octavia" mogte man ſich wenig von dieſer und anderen Darſtellungen verſprechen, die ſich großartig ausnehmen

*) Die Eintheilung in Rollen war nicht, wie auf dem Zeitel ſteht, von Goethe angegeben, ſondern vom Baron v. Racknitz, der auf der Dresdner Bühne die Darſtellung beſtimmte. Schiller war damit nicht einverſtanden und wollte, daß das Gedicht lieber mehrſtimmig geſungen würde.

**) Aus Riga kommen Räder und Frau, Pivko, letzterer ſpielt auch in Königsberg.

ſollten. Am 23. Januar 1820 verabſchiedete ſich die Geſellſchaft *).

Einzelne Zurückgebliebene, wie das nicht ſelten war, gaben noch wenige Vorſtellungen als hohlen Nachruf eines zu Grabe getragenen Unternehmens.

Adolph Schröder im Oct. 1820 meldet, daß er mit ſeiner Geſellſchaft aus Stettin erſchienen ſey. Schon durch ſeine Perſon weckt er für ſie ein günſtiges Vorurtheil, da er während Hürays erſter Direction in Königsberg ſich als Schauſpieler durch ein ſicheres, wohl überdachtes Spiel und ſich auch damals ſchon den Danzigern durch ſeine Hauptrolle, den Oberförſter, empfohlen hatte.

Derſelbe, 1776 in Halberſtadt geboren, wurde für den Handel beſtimmt, fühlte aber in ſich den Beruf zum Künſtler und erwählte 1795 das Bühnenleben, das ihn in der Welt weit umherführte. Er ſpielte in Sachſen, in Böhmen und war mehrere Jahre in Warſchau angeſtellt bis zur Auflöſung der neuoſtpreußiſchen Regierung. Nachdem er in mehreren Hauptſtädten Gaſtrollen gegeben, zuerſt in Wien, wurde er in Nürnberg mit der Regie 1812 betraut. Zwiſchen den Jahren 1814—1816 leitete er die Adminiſtration des Theaters in Stettin. Schröder trat zuerſt in einem Luſtſpiel von Kotzebue auf und nur in Stücken von ihm, von Iffland, Brezner und von F. L. Schröder nahm er eine ehrenwerthe Stelle ein. Seine kräftige Geſtalt von nicht leichter Beweglichkeit, ſein wenig ſonores Organ, da er immer wie mit vollem Munde ſprach, paßte nur für einen engen Kreis von Rollen. Durch den Ausdruck des treuherzig Gemüthlichen, des unerſchütterlich Kernbraven, des ſoldatiſch Ungezwungenen konnte er bald weich bald polternd eben ſo rühren, als anziehn. In Schröders „Portrait der Mutter" war der von ihm darzuſtellende Charakter ſchon durch den Namen Wacker beſtimmt,

*) Drei der Spielenden hießen Preuſchhof, Dem. Wangenheim, Dem. Polz, Dem. Holm, die beiden letzten erhalten ein Benefiz, wie unter den Herrn Silber. Die anderen ſind Klemm, Kühnhoff, Reichelt, Frdr. Biedert, der in dem in Riga erſchienenen „Almanach für 1828" eine Geſchichte des Theaters zu Riga von 1760—1827 gab.

in Ifflands „Dienſtpflicht" gab er den Dallner, in den „Jägern" den Oberförſter, im „Räuſchchen" den Buſch. In den beiden letzten Stücken mag niemand ſo oft als er gewirkt haben. Es gelang ihm aber auch ein Otto von Wittelsbach und Odoardo. Als Hüray das erſte Mal die Direction in Königsberg zu übernehmen ſich entſchloß, lud er Schrödern zu ſich ein, der als Oberförſter in Danzig und in Königsberg gefiel. Er folgte ihm nicht zurück nach Danzig, ſondern unternahm eine Gaſtreiſe nach Deutſchland und unter der Bezeichnung „früher Regiſſeur des Theaters in Stettin" ſpielte er in Leipzig und anderen Orten. Im J. 1818 wurde ihm die Direction des Theaters in Stettin angetragen *), das zugleich von Zeit zu Zeit Vorſtellungen in Frankfurt a. d. O. gab. Schröder bildete eine neue Geſellſchaft und nahm den ehemaligen Director des Danziger Theaters Jean Bachmann in dieſelbe auf, um ſich nicht mehr von ihm, ſo lange er lebte, zu trennen. In Danzig zog er zu ſich von der Hürayſchen Truppe Hüray d. j. und ſeine Gattin, von der Döbbelinſchen Truppe Schultze und Laddey, von denen der eine für das Fach der Alten, der andere für das der Liebhaber von ihm paſſend befunden wurde. Schröder verſammelte eine nicht geringe Zahl beachtungswerther Talente und ſein Theater, wie er es ſelbſt erklärte, „konnte ſich den beſten Provinzial-Theatern an die Seite ſtellen." Bei den Kräften, die er beſaß, machte man Anforderungen, die er als übertrieben und ungerecht „in einem erſten und letzten Wort zurückzuweiſen" für nöthig erachtete. „Ich kann nur, ſagt er, wahrheitsgemäß das Zeugniß geben, daß ich nicht Mühe, nicht bedeutende Koſten ſcheue", daß daher der beſtändige und oft unbegründete Tadel entmuthige und daß in Betreff des Repertoirs nicht lauter klaſſiſche Stücke gegeben werden können, weil bei einem Theater, das ein Privatunternehmen iſt, auf eine allſeitige Betheiligung an demſelben von Seiten der Zuſchauer geſehn werden müſſe." Ungeachtet dieſer Eröffnung iſt das Schröderſche Repertoir im Vergleich mit anderen ein gewähltes zu nennen und die Rezenſenten in Danzig, wo er 1820 Beſitz vom Muſentempel nahm, hätten ihm billiger begegnen ſollen **).

*) Er ſollte damals als Regiſſeur eine Stelle in Königsberg finden.

**) In dem in Danzig erſchienenen belletriſtiſchen Blatt: „Der Aehrenleſer".

Die Beurtheilungen von Elbing, Marienwerder und Danzig vom J. 1821, 1822 und 1823 stimmen daher nicht überein. In Elbing schrieb sie Achenwall mit der Chiffre II, in Danzig der pseudonyme La Roche*) und D (etwa Dörne-Zernecke?). Die deutsche Biederkeit, die Schröder auf der Bühne zur Schau trug, verläugnete er nicht im Leben. Als bei einem Brande in Elbing seine Schauspieler beim Retten eine dankenswerthe Thätigkeit entwickelten, so mogte er nicht zurückstehn und gab eine zahlreich besuchte Vorstellung „die Jäger" zum Besten der Abgebrannten. Von neuen Stücken wurden 1820 und 1821 dargestellt: „Donna Diana", „die Waise und der Mörder" und „das letzte Mittel" ein Lustspiel von der Weißenthurn, das sich als nicht weniger wirksam bewährte, als unter ihren Trauerspielen „der Wald bei Hermannstadt." Wie zu Hürays Zeit folgte auch jetzt der an ihn ergangenen Einladung K. Devrient, der an 21 Abenden eine Reihe unvergleichlicher Darstellungen vorführte und seine Anwesenheit diesmal den Königsbergern mißgönnte. Nachdem Schröder während vier Monate verschiedene Städte Westpreußens mit seiner Gesellschaft besucht hatte, ließ er von v. Houwald „das Bild", „die Heimkehr" und den „Leuchthurm", von Müllner den „Wahn" und von Grillparzer „Sappho", von Bärmann „die Frauen von Elbing", die Opern „Johann von Paris" und „Sargines" aufführen. Neben „Julius von Tarent", wurde von älteren Trauerspielen „Emilia Galotti" (am 9. April 1822) gegeben und zwar „zur fünfzigjährigen Jubilarfeier der Vorstellung"**), in welchem Jahre Kopenhagen den vor 100 Jahren gedichteten, „den politiske Kandestober" mit festlichem Jubel auf dem königlichen Theater begrüßte***). Schröder, der Eßlairn seinen vieljährigen Freund nannte — wahrscheinlich

*) Müllner nahm von ihm Kenntniß, um seine Stimme gegen einige Aussprüche zu erheben.

**) Die Gesellschaft des alten Franz Schuch, wie früher bemerkt ist, führte sie in Danzig 1772 auf und blieb nicht hinter Berlin und Hamburg zurück.

***) Oehlenschlägers Uebersetzung erschien 1822. Durch Treitschke war für Deutschland längst Holbergs Lustspiel als „Zinngießer" in eine Posse umgewandelt, in der Hermann Breme durch einen Gesang nach der Melodie des Dessauer Marsches zum Akt des Aufhängens sich vorbereitet.

war er auf seinen Gastreisen mit ihm bekannt geworden — bestimmte ihn nach Danzig zu kommen. Eßlair entrollte bis zum Mai 1822 seine Glanzrollen. Eine Zeitlang vor seiner Herüberkunft nach Königsberg trat er mit dem Goßlerschen Ehepaar, das von dort gekommen war, abwechselnd auf, so daß Trauerspiele und Opern die Tagesordnung bildeten. Schröder verläßt darauf Danzig und hält sich länger fern, da er seine Kunstreisen bis Thorn ausdehnt. Lemm, dem es in Königsberg nicht gelungen war, einen Enthusiasmus zu entzünden, wie er durch Eßlair erregt war, giebt während des ganzen Novembers in Danzig Gastrollen*). — In diese Zeit fiel die mit der reinsten Freude dankbar begangene Feier

Das Silberfest des Preußenglücks;
Und was die Zukunft bergen mag,
Ein Denkmal bleibt uns dieser Tag:
Braust sturmbewegt die Zeit herbei,
Ein Fels im Sturm ist Preußentreu.

Am 16. Nov. 1822 wurde Engels „dankbarer Sohn" dargestellt (nicht Schröder, sondern Buchholz gab den Rode), eingeleitet mit einem von Zernecke verfaßten und von Moller vorgetragenen Prolog, in dem es hieß:

Louisens Geist schaut auch auf uns herab
Und zu Ihr bringt des Preußenvolkes Flehn
Für Seines Königs Heil und Wohlergehn **).

Schröder strebt sich mühsam durchzuwinden, indem er viel umher reist und durch das Zuziehn von Gastspielern den Vorstellungen anlockenden Reiz zu geben sucht, allein die Länge trägt die Last und die Last der Schulden trägt nicht mehr das gebrech-

*) Als Gäste erschienen Mad. George, die 1821 Mozarts Elvira sang und sich als Flötistin hören ließ, Titus und Frau, die 1822 Ballete anordneten.

**) In Königsberg wurde eine Vorfeier des Tages im Theater gehalten und nach einem Festspiel „des Tages Opferweihe" von F. v. Wichert die Oper: „Titus" gegeben.

liche Theatergerüſt. Im Sommer bleiben auf ihm die höchſten Notabilitäten der Kunſt unbeachtet. Selbſt eine Sophie Schröder, vom k. k. Hoftheater in Wien kommend, wirkte 1824 durch ihr Bravourſpiel nicht, wie es ſich erwarten ließ, und die dritte Vorſtellung mußte vertagt werden, weil die Schönheit der Natur die Leute dem Muſendienſt entfremdet hatte *).

Schröder verſprach ſich neues Heil für das Theater in Preußen, wenn die frühere Einrichtung, wie ſie vor Steinbergs und Bachmanns Zeit bis 1802 beſtanden, wieder erneuert würde und er bewarb ſich nach dem Fall ſeines Freundes Hüray um ein oſt- und weſtpreußiſches Theater-Privilegium. Er erreichte dieſes aber nicht ſeinen Zweck. Die „Oſt- und weſtpreußiſche Theater-Direction" machte die betrübende Erfahrung, daß man in Danzig und Königsberg das Vergnügen der ſzeniſchen Kunſt entbehren lernte und am wenigſten im Sommer aufzuſuchen geneigt war, was man in den Wintermonaten verlangt hatte. Schon im Anfange des Mais wird geklagt, daß das Abonnement „nur ſehr geringe Theilnahme gefunden" und erklärt, es ſolle „nur zweimal in der Woche geſpielt werden, bei ſchlechtem Wetter am Sonntage." In Königsberg gefallen die Darſtellungen der berühmten Sophie Schröder, aber zwiſchen ihnen lohnt es nicht im Juli die Hallen zu eröffnen und mit ihnen werden ſie bis zum October geſchloſſen, nachdem mehrmals „zum letzten Mal" geſpielt und ſogar ein Epilog von v. Wichert zweimal geſprochen iſt. Auch von der Zeit der Wiedereröffnung des Theaters verſpricht ſich der Director nicht viel, da er ein neues Stück mit der Bemerkung ankündigt, daß es in Berlin, Dresden und Leipzig mit vielem Beifall aufgenommen ſey. Dergleichen Mittheilungen überläßt man in guten Zeiten der Feder des Rezenſenten. Nach mühſeligen Verhältniſſen bringen wieder eine heitere Stimmung 1825 zuwege „die Wiener in Berlin" und, „die Ochſen-Menuett". Schröder vergißt Danzig ganz und erſt als eine Commiſſion, zu der der Stadtrath Zernecke gehört, das Unternehmen daſelbſt ſicher ſtellt, zieht er im October 1825 in das im Zuſchauerraum paſſender eingerichtete, länger als ein Jahr geſchloſ-

*) Der bekannte 1826 in Königsberg dirigirende W. Kunſt, eine Zeitlang ihr Gatte, war Mitglied des Schröderſchen Theaters in Stettin geweſen.

ſene, Theater ein. Es gelingt ihm möglichſt und im October des folgenden Jahres iſt er wieder in Danzig und dehnt ſeinen Aufenthalt bis zum Mai 1827 aus. Die letzte Vorſtellung iſt aber die letzte in Schröders Directorat. Die Geſellſchaft zerſtreut ſich. Unſtät irrt Schröder umher und ſpielt in Deutſchland die alten Rollen ab. Zwiſchen 1830 und 1834 iſt er wieder in Königsberg und leiſtet der aus drei Mitbürgern beſtehenden „Theater-Verwaltung" Dienſte als techniſcher Beirath. Als dieſe einem neuen Director weicht, ſo begiebt ſich Schröder von Neuem auf Kunſtreiſen und wird zum zweiten Mal Regiſſeur des Theaters in Nürnberg. Seit 1844 wieder in Preußen, giebt er überall, wo er eine Bühne vorfindet den Oberförſter und den Kaufmann Buſch und feiert ſein Kunſtjubiläum hier und in Danzig durch eine Benefiz-Vorſtellung, in der er im März 1845 mit der Hauptrolle in „dem alten gediegenen Stück: das Portrait der Mutter" vom Theater-Publikum Abſchied nimmt. Der ehrenwerthe Greis lebt nun bei einem ſeiner Söhne, die im Militärdienſte ſtehn. Weder ſie noch ſeine Gattin, die ihm in Königsberg ſtarb, haben die Bühne betreten.

Der conſervative Geiſt, der den älteren Truppen mehr zur Empfehlung als zum Nachtheil gereichte, ließ auch die Künſtlergemeinde Schröders als ein Ganzes erſcheinen.

Muſik-Director war Edmund v. Weber, der in Danzig zuerſt den „Freiſchütz" ſeines Bruders dirigirte und ungeachtet mangelhafter Kräfte mit jeder Wiederholung das Tonwerk unverbrüchlicher in die Gunſt des Publikums zu ſetzen verſtand. Das Orcheſter, dieſen Lobſpruch ertheilte man ihm unter vielen, „ſchien durchaus nicht das alte zu ſeyn" *).

Joh. Friedr. Genée, aus Königsberg, ſtudirte 1812 daſelbſt Theologie. Von edler Geſtalt mit einer ſchönen Baßſtimme faßte er den Entſchluß, Opernſänger zu werden und begleitete Schrödern von Stettin, wo er zuerſt auftrat, nach Danzig. Er

*) Im „Aehrenleſer" 1822 Nr. 28. eine Rezenſion mit „Guido" unterzeichnet. Spätere Muſik-Directoren in Danzig ſind Braun und Heinrich Marſchner, der als kgl. ſächſiſcher Kapellmeiſter mit ſeiner Gattin Mariane, gebornen Wohlbrück, die die Königin der Nacht, Jeſſonda, Desdemona ſang, in Danzig 1826 kurze Zeit eine Anſtellung annahm.

ward als Osmin und Azur gerühmt und die Stärke seiner Stimme hervorgehoben, die selbst den Sieg über die Pauken errang. Als Caspar trug er vorzüglich das Trinklied vor. Man tadelte damals, daß er als Schauspieler noch zu wenig geübt, durch zu grelle Bewegungen dem Vorwurf der Steifheit begegnen wollte. Aber auch als solcher bildet er sich überraschend schnell aus, wie sich dies in den komischen Opern und Singspielen zeigte, wo er als Apotheker Stößel und als Zinngießer Bremer keinem Tadel Raum gab, und in v. Holtei's „altem Feldherrn", als Schiffskapitain Brander die lebhafteste Theilnahme hervorrief. Schröder trat ihm ohne Schaden manche seiner Rollen ab und ließ ihn auch in Tragödien spielen, neben dem Sarastro und Jacob in Aegypten den Paulet, Gloster und einen Chorführer in der „Braut von Messina." Als das Goßlersche Sängerpaar zu Schröder tritt — er giebt den Osmin und sie die Constanze, er den Caspar und sie die Agathe — sehn Genée und die erste Sängerin ihre Stellung gefährdet und ihren Abschiedsbrief unterschrieben. Genée geht 1823 nach Berlin. Hier ist er lange Regisseur des Königsstädter Theaters. Er kehrt nach Danzig zurück, um nach Laddey die Direction zu übernehmen.

Rohloff ist Tenorist und steht ungefähr auf gleicher Höhe als Clemens Hüray, bei welchem letztern aber mehr Natur ist, was hier die Kunst — oft bemerkt man ein widerliches Drücken der Töne — ersetzen soll. Er glaubt sich besonders in Webers Opern hervorzuthun, wie im „Freischütz", so nachher in „Euryanthe". Vor ihm 1821 sang Adam den Tamino, Sargines den Sohn, der mit seiner Gattin, die als Pamina, Myrrha auftrat, sich im Publikum manchen Gönner erwarb.

Mad. Rohloff gab als erste tragische Schauspielerin die Medea und das leidenschaftlich Erregte gelang ihr wohl besser als das Gefühlvolle, da ihr unglückliches oder durch eine falsche Manier verdorbenes Organ in allen Versen, die sie sprach, nur hören ließ:

Welche Töne,
Wie zerreißen sie mein Ohr!

Was hilft es, sagte Kotzebue von einer anderen Schauspielerin, wenn eine Sonate uns noch so schön vorgetragen wird, aber auf

einer verſtimmten Clarinette? Sie ſpielte ſonſt mit großer Sicherheit und wußte eine edle Würde zur Schau zu tragen, beſonders als Sappho. Ihre Darſtellungen, wohl durchdacht und geübt, litten manchmal an einer unangenehmen Ueberladenheit.

Dem. Weinland aus Berlin, die ſpätere Directrice Laddey, liebreizender als je eine erſte Liebhaberin, war es, die den Beifall jedes Stücks entſchieden hätte, ſelbſt wenn ſie auch nicht geſpielt. Aber ſie iſt auch als Künſtlerin beachtungswerth und, obwohl ſie im Luſtſpiel durch ein ſchalkhaft heiteres Benehmen entzückt, ſo erringt ſie auch in Trauerſpielen einen entſchiedenen Erfolg ohne ſcheinbare Anſtrengung und ſie wird nicht allein als Jeſſica und Eboli, ſondern auch als Cordelia und Beatrice, als Maria Stuart, Johanna von Orleans und Amalie in den „Räubern" gerühmt. Gern ſah man ſie in männlicher Tracht als Cäſario, Fridolin und Leonhard im „Bilde". Sie tanzt mit einer Dem. Birkholz und verſteht ſelbſt Tänze anzuordnen und die daraus ſich herſchreibende „Attitüdenſucht" contraſtirte mit ihrem ſonſt einfach ungeſuchten Spiel. Von einer ſolchen Zauberin in erſter jungfräulicher Blüte mußte Mad. Hüray geb. Mollard überſtralt werden und bald verſchwinden, wenn jener auch ein Theil der ruhigen Klarheit zu wünſchen geweſen wäre, durch die ſie ſo wohlthuend wirkte. Eben ſo wenig konnte ſich gegen ſie Mad. Luiſe Dreves behaupten, die Anfangs die Luiſe in „Kabale und Liebe", die Porzia und Donna Diana darſtellte.

Bernhard Neuſtädt, der 1820 in Königsberg unter Hüray durch eine Reihe von Gaſtſpielen reichlichen Beifall eingeerntet, trat als Heldenſpieler in die Schröderſche Geſellſchaft und gab den Leiceſter, Dünois und Wallenſtein, aber auch den königlichen Antonio und Edgar, und nicht ohne Geſchick den Perin.

Carl Moller vom Magdeburger Theater, hier wirkte er zuſammen mit Buchholz und Deny, trat in ſeine Stelle. Der Wirkung einer edlen impoſanten Geſtalt, einer ausdrucksvollen Declamation thaten die nicht zureichenden Stimmmittel Eintrag und der denkende Künſtler mußte in ſpäteren Jahren nur allzu ſichtbar daran denken, mit ihnen in fünfaktigen Tragödien gehörig

hauszuhalten. Daher zog er ſich wohl bei den Gaſtrollen Eßlairs in Danzig von der Bühne zurück, um nicht mit ihm, dem eine Talma-Stimme zu Gebot ſtand, in Vergleich zu treten. Daher gewöhnte er ſich wohl das Verſchlucken der Endſylben an, da ein Ausſtoßen der Töne das Mittel war, ſie als ſtark erſcheinen zu laſſen. Die Entwicklung der Schillerſchen Helden-Charaktere galt ihm ſtets für den erhebendſten Beruf. Als das Jugendfeuer verloſchen war, verbreitete ſich eine an Phlegma ſtreifende Ruhe, eine Monotonie über ſeine Darſtellungen, die in Königsberg beſonders damals widerwärtig ſich ausnahm als er während des erſten Gaſtſpiels der Mad. Crelinger ihr zur Seite ſtand. Viele Jahre hindurch nahm Moller als Regiſſeur in Königsberg das undankbare Geſchäft mit Liebe und Eifer wahr.

Heinrich Buchholtz war ein Schüler von Holbein geweſen und eine urſprünglich treffliche Ausſprache rühmte die Schule. Bei manchen Vorzügen iſt er mit Barnſchein zu vergleichen. Er vernachläßigte ſich leider! in einer Art, daß die ſtereotypen Bilder, die er vorführte, nur in ſo fern gefielen, als ſich in allen das gutmüthige biedere Weſen des alten Buchholz ausſprach, wenn gleich die Art, mit der er zuletzt ſtets die letzte Hälfte des Satzes in größter Eile abfertigte, die Geſetztheit vergeſſen ließ. Er gab die guten Väter vom Iffland'ſchen Gepräge im Anſtand und Coſtüm der alten Zeit. Als Held that er ſich etwas auf den König Philipp zu gut, der aber auch in Rollen ſelbſt im Theramen, die nichts damit gemein haben, durchblickte. Buchholz feierte in Königsberg 1846 ſein 25jähriges Künſtler-Jubiläum — Ifflands „Verbrechen aus Ehrſucht" wurde gegeben — und ſtarb als Emeritus, geachtet von allen Collegen und vielen andern Freunden.

Karl Joſt, der in Riga 1818 Regiſſeur geweſen, erſchien in Geſtalt, Weſen, in der Chamäleonsgabe eines ausgezeichneten, für das Komiſche hauptſächlich glücklich begabten Talents, in einzelnen Rollen als ein anderer Ludw. Devrient. Als Lämmermeier, Schneider Fips, als Poſtmeiſter in dem nach dem Franzöſiſchen von Lebrun geſchriebenen Stück: „Ich irre mich nie", als Schnudrian in „Sorgen ohne Noth" (als letzterer iſt er lithographirt), als Schloßvoigt Pedro auf dem Stelzfuß (der ſcheinbar

fehlende Fuß wurde hier, in der Hoſe verborgen, wirklich nicht geſehn), als Rummelpuff that ſich der Darſteller origineller Karikaturen hervor. Aber er war auch an ſeiner Stelle, wenn er den Robert im „Fridolin", Poſert, Marinelli, Wurm und Buttler darſtellte. Eine Rolle, die ſich bedeutend von den genannten unterſcheidet und erſt durch ihn bedeutend wurde, iſt der Heraclamon in Collins „Mäon." Joſt liebte den Wechſel und er war an vielen Theatern, aber überall nur kurze Zeit angeſtellt. In Danzig ſpielte er zuſammen mit ſeiner erſten Gattin und auch mit der nachmaligen zweiten, mit der Königsbergerin Theophile Neumann, die ihre erſten ſchüchternen Verſuche in der Oper machte, als jene in Opern und Trauerſpielen die Hauptpartien beanſpruchte, Camilla im „Bild" und Aennchen im „Freiſchütz *).

Die Beſetzung verſchiedener Stücke unter verſchiedenen Directionen ergiebt folgende Zuſammenſtellung.

Johanna von Orleans.

	Königsberg 10. Sept. 1811 Direction von Schütz.	Königsb. 16 Oct. 1816. Direct v. Hüray.	Danzig 23 Mai 1821. Direct. v. A Schröder.
Karl VIII.	Hr. Schütz.	Hr. Carlsberg.	Hr. Laddey.
Königin Iſabeau .	Mad. Schwarz.	Mad Carlsberg.	Mad. Wacker.
Agnes Sorel . . .	Dem. Toskani.	Dem. Mollard.	= Dreves.
Philipp d. Gute .	Hr. Weiß.	Hr. Lanz.	Hr. Bachmann.
Graf Dunois . . .	= Blum.	= Ludewig.	= Neuſtädt.
Thibaut d'Arc . .	= Fleiſcher.	= Barnſchein.	= Schultze.
Johanna	Mad. Schütz.	Mad. Broſe.	Dem. Weinland.

*) Außerdem wirkten als Sängerinnen und Sänger: Mad Slawik, Mad. Roſa Köhne, beide gaben die Königin der Nacht und Conſtanze in „Belmonte und Conſtanze" vdr Mad. Goßler. Schwartz, Sohn des Anton Schwartz, gefiel mit ſeiner Gattin in Danzig mehr als in Königsberg. Er ſpielte den Belmonte, auch den Don Juan, ſie den kleinen Matroſen. Hambuch den Ottavio, Baum den Gouverneur (Commandanten). Neben Laddey waren Liebhaber: Rennert, noch Anfänger, und Löffler, wahrſcheinlich ein Verwandter des Directors, der eine Löffler zur Frau hatte, neben Dem. Weinland Liebhaberinnen: Mad. Göcking, Mad. Neuſtädt, Dem. Jeannette Bachmann, Dem. Richardt; Mütter: Mad. Herz, Mad. Baum, Mad. Wacker, ſie gab die Hedwig in der „Banditenbraut" und die Lady Milford, ihr Gatte ſpielte und ſang. Charakterrollen übernahmen Charles und Häſer.

Braut von Meſſina *).

	Königsberg 27 April 1815. Direction von v. Kotzebue.	Danzig 27. Nov. 1821. Direction von A. Schröder.
Iſabella	Mad. Krickeberg.	Mad. Rohloff.
Manuel	Hr. Büttner.	Hr. Rennert.
Cäſar	» Karſchin.	» Laddey.
Beatrice	Mad. Feddersen.	Dem. Weinland.
Chorführer	Hr. Feddersen.	Hr. Genée.
	» Melchior.	» Buchholz.

Die Schuld.

	Königsberg 11. Jan. 1816 Direction von v. Kotzebue.	19. Dez. 1816. Direction von Hüray.	24. Nov 1818. Direction von Döbbelin.	Danzig 16. Oct. 1821. Direction von A. Schröder.
Hugo	Hr. Büttner.	Hr. Ludewig.	Hr. Brand.	Hr. Moller.
Elvire	Mad. Karſchin.	Dem. Mollard.	Mad. Deny.	Mad. Rohloff.
Jerta	» Feddersen.	» Grundmann.	» Hartmann.	Dem. Weinland.
Don Valeros	Hr. Feddersen	Hr. Schröder	Hr. Schultze.	Hr. Buchholz.
Otto	Dem. Krickeberg.	Dem. Engſt.	Dem. Hartmann.	Dem Richardt.

Das Bild.

	Königsberg 10. April 1821. Direction von Hüray	Danzig 7. Oct. 1821. Direction von A. Schröder.
Marcheſe	Hr. Gosler.	Hr. Buchholz.
Camilla	Mad. Hüray d. j., geb. Mollard.	Mad. Joſt.
Leonhard	Dem. Lanz.	Dem. Weinland.
v. Nord	Hr. Ludewig.	Hr. Rennert.
Julie	Mad. Gosler.	Mad. Göcking.
Spinaroſa	Hr. Hüray d. j.	Hr. Laddey.
Caſtellan	» Lanz.	» Genée.

Freiſchütz.

	Königsberg 25. Febr. 1822 Direction von Hüray.	Danzig 31 März 1822. Direction von A. Schröder.
Ottokar	Hr. Beyer.	Hr. Adam.
Cuno	» Gosler.	» Bachmann.
Agathe	Mad. Gosler.	Mad. Adam.
Aennchen	Dem. Lanz.	Mad. Joſt.
Caspar	Hr. La Roche.	Hr. Genée.
Max	» Hüray d. ä.	» Rohloff.
Samiel	» Ludewig.	» Rennert.

*) Vgl. vorhergehende Abtheilung gegen das Ende.

Das Theater in Danzig, das unter Schröder zwiſchen 1820 bis 1823 ſich weit über das in Königsberg erhob, ſank ſchmählich nach ſeinem Abſchiede herab im Wechſel vielfacher Directionen, bis Laddey und nach ihm Genée mit dankbarer Anſtrengung eine neue Ordnung der Dinge herſtellte*).

Zum Theater in Königsberg zurückkehrend erfordert die Geſchichte, um mit dem beſtimmten Zeitpunkt abzuſchließen, die Schilderung von drei Directionen und zugleich von verſchiedenen Gaſtſpielen.

Es war bezeichnend für den katholiſirenden Romanticismus, daß Max v. Schenkendorf eine Todtenfeier zum Andenken an die verklärte Königin Luiſe am 1. Sept. 1810 in der katholiſchen Kirche in Königsberg veranſtaltete. Das Verbot der öffentlichen Luſtbarkeiten, wenn die Landestrauer auch nur etwas über eine Woche währte, beſchleunigte den Tod des Directors Steinberg, da er gerade damals durch Gaſtſpiele ſich emporhelfen wollte. Der Komiker Unzelmann und der Kammerſänger Fiſcher ſollten zunächſt kommen. Wie dies ſchon bei den Vorſtellungen der tragiſchen Schauſpielerin Bethmann 1809 der Fall geweſen, ward ein Abonnement eröffnet und ehe noch Unzelmann zu ſpielen angefangen, ward angezeigt, daß nach ihm „andere verdienſtvolle Schauſpieler auftreten" würden. Auf die Landestrauer folgt eine Stadttrauer, die ſich aber weit über die Ringmauern erſtreckte. Am 15. Juni 1811 verbreitet der große Speicherbrand Trauer und Schrecken. Das Theater bleibt für fünf Tage geſchloſſen und, wie damals das Gaſtſpiel Unzelmanns, wird jetzt das der Hendel-Schütz behindert. Unter wenig verſprechenden Ausſichten wird die Theater-Adminiſtration von Fleiſcher

*) Für kurze Zeiträume nannten ſich Directoren Hüray d. j., Döring, v. Zieten. Nach Schröders Direction fiel die Bühne nach dem Wortlaut der „Geſetze für das Theater, Danzig 1836" „der vollendetſten Verwahrloſung" anheim, ſo „daß jeder Künſtler von Ehre nur Schaam darüber empfinden konnte, Mitglied geweſen zu ſeyn." Die Geſetze (von v. Zieten gegeben) laſſen der Nachſicht nur zu viel Raum. Es heißt u. a. „ſollte der Fall eintreten, daß ein Mitglied während der Vorſtellung betrunken wäre, ſo verfällt es in die Strafe einer ganzen Monatsgage und im Wiederholungsfalle ſteht es der Direction frei (!) ſeinen Contrakt ohne alle Entſchädigung aufzulöſen."

und Weiß geleitet. Diejenigen, die im Verlöschen des alten Privilegiums eine glückliche neue Wendung begrüßten, sahen sich bald getäuscht. Das Königsberger Theaterblatt *) eröffnete ein Aufsatz, in dem in gehässiger Weise die früheren Verhältnisse des Theaters besprochen werden. Hier heißt es: „So wie vormals ein Stück Papier, Privilegium genannt, das ausschließliche Recht gab, aus Gerste und Hopfen Bier zu brauen, so gab ein Theaterprivilegium das Recht, das Reich der Kunst und des guten Geschmacks zu beherrschen. Frei liebende Geister stürzen den Despoten. Es lebe die Freiheit! ist die Losung. Zwei Consuln wurden gewählt. Römische Consuln gingen einig und stark zum Ziele, doch unsere Theater-Consuln waren stets uneinig."

Eine angenehme Episode war die Erscheinung der gefeierten Bethmann gewesen. Zu viele Episoden heben den Inhalt des Kunstwerkes auf, das zeigt sich jetzt nur zu sehr. Die Leistungen der Bethmann wurden gegen die der hiesigen Künstler abgewogen, ohne daß diese sich gekränkt fühlen konnten. Ein anderer Styl ist jetzt herrschend geworden. Nur der Fremde wird beurtheilt und belobt und an die Mitwirkenden gar nicht oder nur mitleidig gedacht, denn der Reiz des Genusses besteht nicht mehr im Ganzen, sondern im Einseitigen, Stückweisen. Obgleich Unzelmann sich im Komischen überbietet, ist Weiß neben ihm vergessen. Als wenn er das alt befreundete Publikum in Berlin vor sich hat, (ihm gehörte er, der vorher schon Mitglied der T. Döbbelinschen Gesellschaft gewesen, seit 1788 bleibend an) verkehrt er mit den Zuschauern und richtet seine Reden an sie **). Manchem ist es zu viel, daß er als Thomas im „Geheimniß" den Teufel, der sichtlich mit ihm seinen Spuck treibt und sich doch nicht schauen läßt, im Orchester und zwar in der Baßgeige verborgen wähnt. Er tritt bisweilen in den kleinsten Rollen auf, um zu zeigen, daß er auch aus ihnen etwas zu machen weiß, so als Gärtner in Kotzebue's „Verbanntem Amor", wobei es aber

*) Vom 1. Jan. 1815.

**) Ein Freund des Improvisirens wird er in Berlin selbst durch ein Strafgeld von 10 Thlr. nicht davon abgebracht und einst lebhaft beklatscht, kann er nicht umhin mit dem Wort zu danken: „Ihr Beifall ist mir mehr werth als zehn Thaler."

fraglich iſt, ob er das Luſtſpiel verbeſſert, wenn er aus der angewieſenen beſcheidenen Stellung wirkungsreich hervortritt. Ungeachtet ſeines mangelhaften Geſangs tritt er als Leporello, als Tapezier in der „Fanchon“ auf, als welcher er nach langen Jahren ſein fünfzigjähriges Jubelfeſt feiert. Ehe Unzelmann in Königsberg ſpielt, tritt er in Danzig am 17. Auguſt 1810 auf. Bis in den October hinein vergnügt er das Königsberger Publikum, als Paul Werner, als der Oberförſter gefällt er weniger als in chargirten Rollen, wie der des Thomas, des Majors in den „Zerſtreuten“, des Balken in der „Schachmaſchine“, des Bürgermeiſters Staar und des luſtigen Schuſters. Ungefähr in denſelben Stücken zeigt ſich darauf Unzelmann in Danzig, wo er nun zweimal zum letzten Mal auftritt und dann noch „auf hohes und vieles Begehren“ zwei Abende ſpielt. Das Gaſtſpiel in Danzig und Königsberg währte ein volles Vierteljahr.

Unzelmanns grotteske Komik und der tief feierlich erſchütternde Geſang Fiſchers *) war vergeſſen, als die berühmte Hendel-Schütz noch durch den Glanz ihrer ſinkenden Größe Zuſchauer in Maſſe ins Theater rief. Die „ſehr intereſſante, genialiſche Frau“ wurde mit Hochachtung überall in Königsberg aufgenommen, ſelbſt von Männern, die dem Theater fern ſtanden und nun gern durch ſie Grüße von literariſchen Notabilitäten empfingen. Freunde der Kunſt ſahen es ihr nach, daß ſie zu einer Unart das erſte Beiſpiel gab, die bei den fremden Schauſpielern zur herrſchenden Sitte geworden, nämlich aus verwandtſchaftlicher Rückſicht einen unbrauchbaren Anhang mit auf die Bühne zu führen und ihn das Gaſtrecht mitgenießen zu laſſen. Ihr Begleiter war kein anderer als ihr Gatte, mit dem ſie in den Hauptſzenen erſchien, ſo unmündig er ſich auch gegen ſie ausnahm.

Die Aufnahme, die das Ehepaar fand, war ſo zufrieden ſtellend, daß es zur Bethätigung des Dankes gegen ein ſo wohlmeinendes Publikum die Direction zu übernehmen ſich bereit erklärte. Fleiſcher und Weiß gehörten zu den freudig Ueberraſchten und waren fern, einen Einſpruch zu erheben. Welche Erwartungen knüpften ſich an dieſen Entſchluß! Man verſprach ſich bei der

*) Einen zweiten Cyclus von Gaſtrollen gab Fiſcher 1818.

Einſicht der Meiſterin, bei ihrer Vertrautheit mit der Technik des Szeniſchen, bei der Bekanntſchaft mit den Verhältniſſen aller Bühnen den glücklichſten Umſchwung, wodurch der vielköpfigen Adminiſtration ein Ende bereitet würde.

Johanna Henriette Schütz, die Tochter des Schauſpielers Schüler, in Sachſen geboren, war ſchon als Kind beim Ballet der kgl. Hofbühne in Berlin angeſtellt. Der Prof. Engel behandelte ſie mit großem Wohlwollen. Ihre Schönheit, Grazie und ſprechende Mimik beſtimmten ihn, ſie für die höhere Bühne zu erziehn. Er unterrichtete ſie in Sprachen und im Sprechen, in Declamation und Verskunſt. Mit dem Sänger Eunicke (von 1788—1797) vermählt gab ſie in blühender Jugend in Bonn die erſten Liebhaberinnen und entzückte als Gurli auf dem deutſchen Theater in Amſterdam. Iffland nahm ſie zur Freude des Publikums in ſeinen Künſtlerkreis auf. Sie konnte der beſonderen Huld der Königin ſich rühmen und auf ſie bauend, ſchloß ſie ſich den Bitten derjenigen an, die ihre Fürſprache in Anſpruch nahmen für einen dramatiſchen Dichter, nämlich für Kotzebue, als derſelbe nach Sibirien transportirt war. Als ſie eines Tages um Audienz bat zur Erneuerung des Geſuchs, trat ihr die Königin mit einem Brief entgegen, der die Begnadigungs-Bothſchaft enthielt. Wenn die Künſtlerin auch nach 10 Jahren ſich von Iffland und Berlin trennte, ſo verläugnete ſie nicht ihren Meiſter in dem gehaltenen, überdachten Spiel, das nie der Einwirkung des begeiſternden Augenblicks ſich überließ, in dem Streben, das Epiſche zum Idylliſchen zu verweichlichen, die Heldenſprache zum feinen Converſationston herabzuſtimmen. Die Richtung, die Engels Mimik ihr gab, weiter zu verfolgen, fand ſie eine unwiderſtehliche Aufforderung als in Frankfurt a. M. der Maler Pforr, der deutſche Wouwerman genannt, ihr Kupferſtiche mit den Attitüden der Lady Hamilton zeigte. Durch Geſtalt, einnehmenden Geſichtsausdruck, ſichere Beherrſchung der Mienen und Bewegungen begünſtigt hoffte ſie, wenn ſie eine ſolche Aufgabe an ſich ſtellte, ſie glänzend zu löſen. Ein zehnjähriges Studium widmete ſie der mimiſchen Kunſt, um noch Höheres als die Lady Hamilton zu leiſten. Ihr künſtleriſcher Beruf war ihre Leidenſchaft. Von Eunike getrennt mit dem Dr. med. Mayer ver-

einigt, machte ſie einen Verſuch ſich zu tödten, denn ſie ſollte der Kunſt entſagen und konnte es nicht, ohne auch dem Leben zu entſagen. Geſchieden von zwei Männern verlor ſie den dritten, den Dr. med. Hendel nach kurzem Zuſammenleben und verband ſich mit dem Prof. Schütz, um ihn zugleich mit der Bühne zu vermählen. In Halle, in dem Hauſe des dem Theater zugethanen Hofrath Schütz gern geſehn, machte ſie Eindruck auf deſſen Sohn, der gleichfalls Lehrer an der Univerſität war. Dieſer hatte ſich in der Schaar der Jenenſer Studenten befunden, die 1803 in 32 Wagen ſich nach Weimar begaben, um der erſten Vorſtellung der „Braut von Meſſina" beizuwohnen, er war es, der im Theater das Lebehoch auf den Dichter ausbrachte, eine Aufmerkſamkeit, die Schillern wohlthat *). Die Univerſität Halle ward aufgehoben, eine Zeitſchrift „Teutona", die er herausgab, hatte keinen Fortgang und um ſo leichter wurde ihm der Entſchluß, als liebender Schüler der gefeierten Gattin es mit der Bühne zu verſuchen. Durch aller Herren Länder zog das Ehepaar und gab Gaſtrollen, zuletzt in Paris, und für den rauſchenden Beifall, der ihr gezollt wurde, dankte auch er mit höflicher Verbeugung. Von Riga zunächſt kam der Kunſtbefliſſene mit der Künſtlerin nach Königsberg. Nach ſieben Jahren kehrten ſie nach Halle zurück, wo die Verbundenen ſich trennten und die Heroin ihre Rolle ausgeſpielt zu haben erklärte. Längere Zeit hielt ſie ſich noch in Halle auf, wo ſie bisweilen in Geſellſchaften deklamirte und, wenn ein Dialog verlangt wurde, den alten Niemeyer ſie freundlichſt zu unterſtützen bat, der ſeinen Part predigerhaft aus dem Schiller vortrug. Wenn ſie jetzt auch mit ihrer pantomimiſchen Kunſt zurückhielt, ſo intereſſirte ſie ſich noch fortan für ſie, wie dies aus einem Brief an einen ihrer Bewunderer Ehrenfried Blochmann in Danzig hervorgeht. Mit Enthuſiasmus entwirft ſie eine Schilderung der Madonna von

*) „Die Studenten ſind wohl noch diejenige Klaſſe des deutſchen Publikums, von der man die meiſte Empfänglichkeit für das Poetiſche zu erwarten hat. Durch die Verhältniſſe der wirklichen Welt ſind ſie noch nicht abgeſtumpft. Das eigentliche Burſchenleben iſt ein immerwährendes Feſt und eine feſtliche Stimmung iſt eine Hauptbedingung des höhern Kunſtgenuſſes." Schillers Briefwechſel mit Körner IV, 323.

A. Senff und berücksichtigt sie vornämlich in Form, Stellung und Draperie *). Als sie Königsberg besuchte, 41 oder 43 Jahre alt, noch jugendlich naive Rollen spielte, hatte sie bereits ihren Ruhm überlebt. Die Zeit war vorüber, da sie, so jugendlich auch noch immer ihre Bewegungen waren, durch ihre Erscheinung schon allein wirkte, da sie durch das Hersagen der Verse in monotonem weinerlichem Tonfall nicht ermüdete, da sie durch ein geschicktes Balanciren des Spiels fesselte, um durch Wahrnehmung des geeigneten Moments zum Salto mortale zu erschüttern und kalten Schauer einzujagen. Wie sie sich auch in jeder Rolle gleich blieb, so war die Einheit doch zu sehr erkünstelt, um die gesunde Farbe der Wahrheit anzunehmen. Der alte Scheffner, der sie als Merope sah und ihren mimischen Darstellungen beiwohnte, fürchtete, ihr Beispiel dürfte zu einer unglücklichen Nachahmung reizen, und wollte gefunden haben, „die Natur habe sie zur großen komischen Schauspielerin geboren werden lassen, sie habe sich aber zur tragischen erzogen." Ob man nicht lieber, bemerkt er fragend, „den malerischen Ausdruck der leiblichen und geistigen Menschengestalt der Malerei oder Sculptur überließe? In der fortschreitenden Darstellung **) scheint mir eine Art von Verführung zu liegen, deren man die Malerei und Sculptur beinahe gar nicht, die Tanzkunst aber desto öfter beschuldigt und die meines Erachtens vergeblich mit dem Vortheil, den sie der Schauspielkunst bringen soll, entschuldigt" ***).

Da wo ein Lafontaine, ein la Motte Fouqué nach Verwehung dichterischer Träume ausruhten, war es ihr nicht beschieden, eine bleibende Stätte zu finden. Einiger Verbindungen wegen ward sie aus der Universitätsstadt verwiesen.

Sie begab sich nach verschiedenen Orten, endlich nach Cöslin, wo sie 1849 ihr Leben beschloß. Früher ist erzählt, wie in alter

*) Der Aehrenleser. Danzig 1822. S. 396. Blochmann besang sie in Sonetten als Galatea, Mater Dolorosa u. s. w. S. 401.

**) Sie stellte nämlich bisweilen dieselbe Figur in verschiedenen Gemüthszuständen und Stellungen dar, so die h. Magdalena als die weltliche, andächtige, büßende und sterbende.

***) Scheffner, Mein Leben S. 428. In ähnlicher Weise beurtheilte auch F. W. Schröder ihre Leistungen, als sie in Hamburg 1810 auftrat. Meyer II. I. S. 274.

Zeit mancher Schauspieler neben dem künstlerischen ein untergeordnetes ärztliches Studium betrieb. Auch sie wandte sich einem solchen zu, indem sie Müttern in schmerzlich verhängnißvollen Stunden Beistand leistete. Sie erreichte ein Alter von 77 Jahren und ihr Tod erregte um so weniger Theilnahme, als das unruhvolle Jahr selbst für die Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag wenig Sympatie zeigte. Schauspieler, die sich eben in Cöslin befanden, sangen an ihrer Gruft Bellinis Grabgesang und ein daselbst erscheinendes Zeitungsblatt gedachte in Ehren der einst hochgepriesenen Künstlerin *).

Von ihren zahlreichen Kindern, eine Thekla Schütz zeigte sich in Königsberg auf der Bühne, scheint sich keines dem Theater gewidmet zu haben.

Die Hendel-Schütz trat in Königsberg zuerst am 30. Mai 1811 auf, um in einem Rollencyclus Proben ihres vielseitigen Talentes zu geben, als Isabella und Maria, Phädra und Merope, Orsina und Medea **), Rosine im „Bauern und Juristen" Margarethe in den „Hagestolzen", als die Baronin in Ifflands „Selbstbeherrschung" und die Baronin in der „Beichte". Bereitwilligst wirkte sie in Benefiz-Vorstellungen mit und nahm nicht Anstand, die Untersteuereinnehmerin in den „deutschen Kleinstädtern" und die Isabella im „Don Ranudo" zu machen. Sie sprach Prologe, einen bei der Vorstellung für die beim Speicherbrande Beschädigten, — hier kamen die Schillerschen Verse vor: „Hoch vom Thurm, das ist Sturm" — einen bei der königlichen Geburtstagsfeier, der von dem in Halle verstorbenen Dr. Friedländer verfaßt war. Den Declamatorien entzog sie nicht ihre thätige Theilnahme und dem katholisch-frömmelnden Geschmack jener Zeit gemäß trug sie neben anderen Gedichten Schlegels „St. Lucas" vor. Als ein Vorspiel zu ihren pantomimischen Darstellungen gab sie die Rosette in den „Zwei Worten", indem sie als Dienstmädchen, namentlich durch die Art, wie sie das Holz neben dem Kamin spaltete, die Herberge als eine Mördergrube

*) Der Aufsatz im „Allg. Theater-Lexikon" ist zu vergleichen mit dem in „Heinrichs Almanach." 1850. S. 60.

**) Das Melodrama „Medea" wie das Trauerspiel „Merope" ist von Gotter. Später stellte sie auch die Brandes-Bendasche „Ariadne" dar.

den eingekehrten Fremden bezeichnete. In wie fern ſich das antike Koſtüm von dem früher dafür geltenden unterſchied, hatte man in der „Merope“ geſehn, zu der die Kleidungen nach ihrer Angabe gefertigt waren. In den pantomimiſchen Darſtellungen holte die Künſtlerin noch weiter aus, indem ſie mit Gegenſtänden der ägyptiſchen Kunſt begann. Ob wir heute Behagen daran fänden, wenn wir die Künſtlerin ſähen, wie ſie ſich niederlegte, die Arme als Vorderfüße auf ein Tambourin ſtreckte, um mit einem vom Hinterkopf in geraden Falten herabfließenden Shawl als Sphinx zu erſcheinen? Es war wohl auf die Größe des Theaters gerechnet — die Doppelperſpektive waren damals noch nicht im Gebrauch — wenn ſie zur Verſinnlichung der griechiſchen Plaſtik neben einer Niobe und Caſſandra auch eine Pſyche und Galatea in ihrer Perſon den Beſchauern darbot. Eine noch ſchwierigere Aufgabe war es, Kirchliches im Charakter von Gemälden vorzuführen, zuerſt im freieren Styl der italieniſchen Schule: die Magdalena und Madonna und dann im befangneren der deutſchen: die Maria unter dem Kreuz, die Madonna dolorosa. Zu bewundern war es, wie ſie ohne zu zirkeln und zu probiren, ſich aus einer Figur in die andere metamorphoſirte, wie der Shawl gehorſam wie ihre Gliedmaaßen ſogleich die rechte Geſtalt annahm und durch die Faltenlagen der Regel des Plaſtiſchen, ſo wie der des Maleriſchen in beſtimmter Zeichnung folgte. In Betreff der Draperie vermogte keine ihrer deutſchen Nachfolgerinnen entfernt ſie zu erreichen. Man rühmte die überraſchende Klarheit, mit der ſie die Bewegung des Innern auf die Züge des Geſichts zauberte. Werner, ſie mit dem Schwan vergleichend, ſingt:

Dir iſt offenbart
Im Flutenſpiegel, den dein Fittig regt,
Das Siegel, das der Schooß der Tiefe hegt.

Gruppen fielen weniger genügend aus, weil ſie bei der Beihülfe, die Dem. Steinberg und andere aus dem Theater-Perſonal ihr gewährten, nicht die rechte Zuſammenſtimmung erwirken konnte. Ihr Gatte, der, wenn ſie die Phädra und Orſina ſpielte, traurig genug als Theramen und Marinelli figurirte, ſtand ihr hier nur in ſo fern zur Seite, als er als Beſchauer durch den Ausdruck

begeiſternden Entzückens dem Publikum den Maaßſtab der Beurtheilung an die Hand geben wollte, wie er es ſonſt als Schriftſteller verſuchte*). Er umarmte ſie Angeſichts Aller, ſo oft ſie von der Szene trat, der nachmals in einem Journal-Artikel ſeine ſiebenjährige Ehe einen ſiebenjährigen Krieg nannte.

Das Theater in Königsberg befand ſich damals in betrübten Verhältniſſen. „Die Regie der vereinten Geſellſchaft" unter Fleiſcher und Weiß trieb ein Glücksſpiel mit Benefiz-Vorſtellungen, die jemehr ſie ſich drängten, deſto mehr an Theilnahme verloren.

Mad. Hendel-Schütz hatte nicht weniger in allen Kreiſen der Stadt Achtung und Liebe gewonnen als durch Gefälligkeit ſich den Schauſpielern verpflichtet. Bei Uebernahme des Theaters im September 1811 erklärte ſie die Familie Lanz und das Ehepaar Moſewius entbehren zu können, im Uebrigen verſprach ſie vorläufig Alles beim Alten zu laſſen. Durch theilnehmende Gefälligkeit der Familien W. Motherby, B. Müller, Schwinck, mehrerer jüdiſchen Handelshäuſer, vieler Gelehrten und Kunſtfreunde brachte ſie ein erträgliches Abonnement zu Stande und hoffte nach bewirkter Verbeſſerung des Kunſtinſtituts auf allſeitigere Unterſtützung. Müller ertheilte ihr das Lob, nicht allein durch Liebe zur Sache, ſondern auch durch Aufbietung eigener Geldmittel dem Theater aufgeholfen zu haben. Auch v. Baczko rühmt ihre Liberalität und Jeſter hatte die Freude, ſeine Bearbeitungen franzöſiſcher Stücke aufgeführt zu ſehn, wie den „Müßiggänger" nach Picard. Die neue Direction wurde mit der „Jungfrau von Orleans" eröffnet, die am 20. Sept. 1811 zum erſten Mal über die Szene ging in einer bis dahin nicht gekannten prächtigen Ausſtattung und obgleich Zeilen des bogengroßen Zettels lehrten, wie viel es bei dem Krönungszuge zu ſehn geben würde, ſo las man doch: „Die Preiſe der Plätze ſind die

*) Er ließ lobende Kritiken drucken: „Ueber die mimiſche Darſtellung und Declamatorien" derſelben, Leipzig 1810, unter ſeinem Namen: „Blumenleſe aus dem Stammbuch der deutſchen mimiſchen Künſtlerin Hendel-Schütz." Leipzig 1815. Die „Pantomimiſchen Stellungen von Henriette Hendel" wurden in einem koſtbaren Bilderwerk von Vogl erläutert.

gewöhnlichen.“ Das Ehepaar Schütz bezog im Theater die unanständig kleine Dienſtwohnung, ſparte aber nicht, um die Vorſtellung großartig ausfallen zu laſſen in Decorationen — der Prof. Knorre malte die Kathedrale von Rheims — und vornämlich in Coſtümen. Die ſorgfältig abgehaltenen Proben koſteten viel Zeit, dennoch verſäumte nicht die Directrice, in fremde Häuſer einzutreten, wo hübſche Knaben oder Mädchen ſeyn ſollten, um ſich dieſe gegen ein Geſchenk von Billeten für den Krönungszug zu erbitten. Die Vorſtellung machte Eindruck. Baczko fühlte ſich veranlaßt, in einer Broſchüre, die treue Geſchichtserzählung von der Jungfrau von Orleans herauszugeben. Die Schillerſchen Verſe:

Mein iſt der Helm und mir gehört er zu!

oder:

Johanna geht und nimmer kehrt ſie wieder.

hörte man überall in der eigenthümlich accentuirten Weiſe der Künſtlerin nachſprechen. Wenn man dieſer in Bezug auf die von ihr gegebene Glanzrolle eine Artigkeit ſagte, ſo lehnte ſie das Lob ab und ſchrieb den glücklichen Erfolg dem Umſtande zu, daß ihr Mann den König geſpielt habe. Die Vorſtellung wurde in Kurzem zweimal wiederholt. Dennoch floſſen die Ausgaben nicht in die Kaſſe zurück. Mehrere Abende war das Theater ganz leer und da im alten Schauſpielhauſe ein Taſchenſpieler gute Geſchäfte machte, ſo ſetzte Schütz im October das Eintrittsgeld herab, mit dem Verſprechen, nur in ſeltenen Fällen die vollen Kaſſenpreiſe eintreten zu laſſen. Mit aufgehobenem Abonnement wurde Kotzebues romantiſches Schauſpiel: „Deodata“ gegeben und auf dem Zettel bemerkt: die Koſten, die die Jungfrau von Orleans verurſacht, ſeyen noch nicht bis zur Hälfte gedeckt. Die Preiserhöhung würde unterbleiben „wenn diejenigen Stücke, die vorzüglich das Gefühl und den Verſtand beſchäftigen und bei denen es eigentlich auf Schauſpielkunſt ankömmt, in dem Grad unterſtützt würden, daß dadurch der Aufwand für die beliebten, nur das Auge befriedigenden Spektakelſtücke mit gewonnen werden könnte.“ Seitdem ward ein lebhafter Zeitungskrieg zwiſchen denen, die einen Angriff auf den guten Geſchmack Königsbergs nicht ruhig hinnehmen zu können glaubten, und dem Prof. Schütz

geführt, den die Erklärung kränkte, daß er nur um der Gattin willen auf der Bühne gelitten würde. Das Publikum nährte um so mehr einen Groll gegen die Direction, als man wußte, daß sie mit dem Plan umging, die kostbare Oper ganz zu beseitigen und dafür das recitirende Schauspiel vorherrschen zu lassen, in welchem das Ehepaar Schütz — ihr fehlte es in vielen Rollen an Jugend, ihm in allen an Allem — stets die ersten spielen wollte. Beim Auftreten des Directors, der neben dem Liebhaber und Helden den Bürgermeister Staar und den Herrn von Langsalm darstellte, vernahm man nun mißliebige Stimmen im Parterre. In der Kotzebueschen Farce „des Esels Schatten" wurde gezischt und gelacht. Der Verhöhnte vergaß sich in seiner Wuth so weit, daß er anstatt zur Rathsversammlung sich zu dem Parterre wendete und mit dem Stock drohend die Worte ausstieß, wie sie ungefähr das Textbuch gab: „Und hiemit lege ich euch Esel ewiges Stillschweigen auf." Augenblicks brach ein Tumult los. Unter den Parteien für und gegen Schütz kam es zur Schlägerei, selbst in den Logen. Der Anstifter des Lärms ward von den Collegen hinausgeschoben, aber ihr Versuch, das Spiel fortzusetzen, ward zur Unmöglichkeit und der Vorhang fiel. Unter dem wilden Toben der Menge, die den Beleidiger rief zu einer Abbitte-Leistung, erschien Fleischer und fragte, was das Publikum verlange. Die Antwort, die die meiste Beistimmung fand, lautete dahin, daß künftig allein Madam Schütz und niemals wieder Herr Schütz auftreten sollte. Mad. Schütz erschien und besänftigte schon durch ihre freundliche Gebärde die erregten Gemüther, als sie aber zu sprechen anfing, um den Gatten zu entschuldigen, ward sie durch ein Mißbilligungs-Zeichen unterbrochen und sie verschwand mit den Worten: „Solche Töne sind mir fremd." In Folge dieser Auftritte erließ das General-Gouvernement und Polizei-Präsidium das Publikandum, daß bei einer Strafe von 5 bis 50 Thlr. keine öffentliche Rede vom Schauspiel-Director und den Schauspielern gehalten werden solle ohne höhere Genehmigung, daß das Extemporiren verboten sey und daß „bei der fortwährend getheilten Stimmung" vorläufig kein Hervorruf gelte und kein Schauspieler erscheinen dürfe. Schütz wollte es noch einmal versuchen und den Grafen Balken in der „Schachmaschine" geben, allein das Publikum begrüßte ihn in der Art, daß er, ehe er

ſprach, entweichen und ein anderer Schauſpieler ihn vertreten mußte. Schütz erklärte nun, die Direction niederzulegen, und erſt nach längerer Zeit läßt ſich Mad. Schütz bewegen, wieder die Bühne zu betreten und wie früher in der „Aline", ſo auch jetzt in einer Oper als Margarethe im „Richard Löwenherz"; ſie ſpielt die Maria Stuart, zum Beſten der Armen, die „Bianca della Porta" von Collin und die Rolle, durch die ſie ſich zuerſt der Gunſt des Publikums empfahl, wählt ſie, um ſich jetzt ſeinem Andenken zu empfehlen, als Iſabella in der „Braut von Meſſina" am 6. Dez. 1811 *).

Fleiſcher und Weiß müſſen ſich von Neuem zur Direction verſtehn. Zu den alten Mitgliedern geſellten ſich wieder die Familien Lanz und Moſewius. Es gingen treffliche Stücke in trefflicher Beſetzung über die Bühne, aber der Zuſchauerplatz blieb leer. Es fehlte das rechte Haupt und folglich der rechte Zuſammenhang und die Wirkung. Die Muthloſigkeit der Schauſpieler erzeugte bei den Theaterfreunden Apatie, denn aus Mitleid die Kunſt zu unterſtützen, ſchließt einen Widerſpruch in ſich ein. Wie wurde die Szene auf einmal eine andere, als 1813 Schwartz wieder unter ſeine Freunde trat und als Gaſt in ſeiner Perſon zugleich den Director einſetzte, leider! nur für zu kurze Zeit. Ungeachtet aller Uebelſtände des großen Hauſes hätte, wenn einer, ſo er in der Noth Rath zu ſchaffen gewußt.

In dem Leben der Schauſpieler Fleiſcher, Weiß und Beinhöfer iſt erzählt, wie das Interregnum ſich troſtlos hinzog ohne ſich weſentlich zu verändern unter Fleiſcher und Weiß, dann unter Weiß allein, ſeit dem November 1813 unter Beinhöfer, der ſo wenig als in Danzig ſich in Königsberg als Director bewährte. Die Schuldenmaſſe wuchs und drohte das Theaterweſen wiederholt ganz zu erdrücken, das nicht leben, nicht ſterben konnte. Der unglücklich unternommene, erſte Verſuch eines Verlooſungs-Abonnements hob die Bühnenwelt aus ihren Angeln und raubte ihr den letzten Halt. Für die Monate Mai bis September 1812 wurden die Logen und Sperrſitze verſpielt und

*) Das Künſtlerpaar reiſte nach Breslau. Auch hier gab es Händel und und ein Rezenſent erwiderte auf den in Schützens Abſchiedsrede enthaltenen Angriff, daß er als ſchlechter Schütz ihn mit ſeinen Pfeilen verfehlt habe.

als Nieten Parterre-Billete ausgegeben. Nicht mehr die geeignete Stimmung rief jetzt die Zuschauer ins Theater, sondern die leidige Verpflichtung zu gehn, um die Billete los zu werden, und die Schauspieler hatten die leidige Verpflichtung zu spielen, um den voraus empfangenen Lohn abzuverdienen. Man versuchte es, auf die eine und die andre Art, eine Einnahme zu erzielen, aber nur selten mit glücklichem Erfolg. Unter den Tragödien machten „die Gegenkaiser" von Klingemann, mehr Glück als auf irgend einer Bühne, da die beiden Hauptrollen in Anschütz und Büttner selten treffliche Darsteller fanden. Sie erhielten sich in längerem Ansehn als „Moses" und „Columbus" von demselben Verfasser, wenn gleich auch sie nicht ohne Beifall gegeben waren. Unter den Singspielen und Opern wurden mit stets erneutem Vergnügen aufgenommen: Weigls „Adrian von Ostade", bei der ersten Aufführung stellte hier der Theatermaler Czermack die Gruppen, Fioravanti's „Dorfsängerinnen", in denen Mosewius als Bucefalo in der vollendeten Darstellung den Preis davon trug und durch sein: „Zumm, zumm, zumm!" höchlich ergötzte, vor allen aber war Isouards „Aschenbrödel" die Titelrolle wurde von Dem. Toskani gegeben, ein Cassenstück. Beide Opern kamen 1812 zur Aufführung. Als 1813 eine Vorstellung zum Besten der freiwilligen Krieger stattfand, so konnte man, wenn man den Zweck im Auge hatte, kein anderes Stück wählen als die „Aschenbrödel". Die politischen Verhältnisse bereiteten manchen Festtag reichlicher Ernte. Die Feier des hundertjährigen Geburtstags des großen Friedrich wurde mit dem „Otto von Wittelsbach" kühl begangen, aber „Clara von Hoheneichen" war überfüllt, weil ihr vorherging „Prologue à la célébration de la fête de naissance de S. M. l'Empereur Napoléon le grand." Seit dem 5. Aug. 1812 sind die Komödienzettel wieder deutsch und französisch und „Hieronymus Knicker" wird als Monsieur Harpagon aufgeführt*). Nicht Liebe zum Neuem, sondern rauschende Begeisterung ließ den „Flußgott Niemen und Noch Jemand" als classisch erscheinen, für den Kotzebue den entsprechenden Namen „Freudenspiel" gewählt hatte. Neben der

*) An andern Orten wurde er „Erasmus Knicker" umgetauft, um jede mögliche Beziehung auf den König von Westphalen zu verhüten.

Muſik von Dorn fanden die Zuhörer Geſchmack an dem Nationalgeſang, den eine Cohorte Ruſſen auf der Szene anſtimmte. Noch unwitzigere Stücke auf das Thema wurden zur Genugthuung der Verſammelten gegeben. Als engliſche Kaufleute 1814 eine Vorſtellung für das zurückkehrende Militär als freies Theater geben ließen, in welcher auch Wurm mitwirkte, ſo erregte die Rede, die Kotzebue in ſein Stück „Der Koſak und der Freiwillige" eingeflochten, ein namenloſes Entzücken, insbeſondere wohl die Verſe:

Als übermüth'ge Feinde pochten,
Da hat ſich's wunderbar gefügt,
Daß ſie (die Freiwilligen) trotz alten Kriegern fochten,
Und mit geblutet, mit geſiegt.
Hurrah ruft der Koſak entgegen:
Dobro Kamerad, Franzos caput!

Mehrere Vorſtellungen, die auch ein oder ein Paar Mal ein volles Haus brachten, waren aber von der Art, daß nicht Alle ihr mit gleichem Vergnügen beiwohnen konnten. Wiebe gab 1814 zu ſeinem Benefiz eine Poſſe „das Pferdewettrennen", in der das Pferdewettrennen perſiflirt wurde, das die engliſchen Kaufleute als das erſte in Königsberg veranſtalteten. Der Benefiziant hatte ein abenteuerliches Mährchen verbreitet, daß Kotzebue der Verfaſſer ſey, ihm das Stück zugeſteckt habe und ungeachtet ſeiner Gegenerklärung *) ſchrieb man ihm den, unangenehme Reibungen verurſachenden, Scherz zu, bis A. Lewald nach langen Jahren ſich zur Autorſchaft bekannte. Krügers „Herzog Michel" wurde von Kindern geſpielt, nachdem einige Zeit vorher „zum erſten Mal" (!) es Beinhöfer, Weiß und Dem. Toskani dargeſtellt hatten. Von Kindern wurde Giſeke's Traveſtie des Hamlet als „Hamlet in Liliput" aufgeführt. Spangler, der beim Theater für alte Rollen angeſtellt war, war auch Tänzer und brachte ein Paar ſogenannte Ballete zuwege, das erſte „Rückkehr ins Vaterland" mit militäriſchen Evolutionen 1811. Es wurde

*) „Diejenigen, die mir etwas ſo Abgeſchmacktes zutrauen, müſſen entweder der Vorſtellung ſelbſt nicht beigewohnt, oder nie etwas von mir geleſen haben.
Kotzebue."

ein Singſtück „die drei Guitarrenſpieler" gegeben, denen allein das meiſterhafte Guitarrenſpiel von Weiß, Blum und Moſewius Inhalt gab.

An Gaſtſpielen war kein Mangel*). Den einſtimmigſten Beifall erwarben ſich aber Schwartz und der großherzoglich Badenſche Hofſchauſpieler Carl Wöhner. Man merkte nicht dem letzten die ungemeine Anſtrengung an, die ihm jedes Auftreten koſtete und die durch ein ungezwungenes Spiel glücklich verdeckt wurde. Nach jeder Vorſtellung fiel er in eine todtengleiche Ermattung. Die genußreichſten Abende während der Beinhöferſchen Direction 1814 verſchaffte er den Königsbergern. Was er gab, war ſein Schwanengeſang, da er bald nach ſeiner Abreiſe 1815 in Stettin dem Grabe zueilte. Sein Franz Moor wurde beſonders gerühmt, in ihm leiſtete er „etwas ganz Vollendetes", ſo urtheilte Kotzebue. Er ſpielte den Kalb in „Kabale und Liebe". Zu bedauern war es, daß er häufig in Stücken auftrat, die nur durch ihn gefallen konnten, im „Herzog von Finnland" von der Weißenthurn, in „Adolfos Opfertod" von Ziegler. Seine zierliche Geſtalt war der von Pauly, der damals die Liebhaber gewöhnlich ſpielte, ſehr ähnlich, wie dies namentlich in Goethes Schäferſpiele „Laune des Verliebten" erkannt wurde, in der beide ganz weiß gekleidet, nur dadurch ſich unterſchieden, daß des einen Tracht mit blauem, des andern mit roſenrothem Band garnirt war. — Anerkennung durch ein wohl durchdachtes Spiel erwarb auch Ferd. Raabe, der unter fremdem Namen auf mehreren ſüddeutſchen Theatern mit Erfolg gewirkt hatte und als Balladen-Deklamator viel Theilnahme gefunden. Er betrat die Bühne ſeiner Vaterſtadt um für immer die Bühne, aber nicht mehr ſeine Vaterſtadt zu verlaſſen. Er gab den Fegeſack im „Geizigen", den Schewa im „Juden", den Nachbaren in Kotzebues „Häuslichem Zwiſt", den Schnudrian in „Sorgen ohne Noth"**).

*) Unter anderen, die ſchon genannt ſind, gaben Gaſtrollen J. Miller, Arreſto, Mengershauſen, Angely, Wurm, Wilhelm Bachmann nebſt Familie, Lebrün, Dem. Schwach und Dem. Schubert.

**) Raabe, der darauf viele Jahre hindurch die Theater-Vorſtellungen mit vieler Mäßigung in der Hartungſchen Zeitung beurtheilte, ſchrieb eine Tragödie „Hans von Sagan", die mit Muſik von R. Gervais 1843 aufgeführt wurde.

Unter denen, die das Perſonal des Theaters vergrößerten oder die derzeit eine höhere Ausbildung gewannen, ſind folgende hervorzuheben.

Was Breyſig für das abgebrannte Theater, das war Czermack aus Prag für das an ſeiner Stelle errichtete. Ein junger Künſtler unſrer Tage, der Hiſtorienmaler Czermack in Prag, wird ein Verwandter von ihm ſeyn. Leopold Czermack, urſprünglich Töpfer, beſtimmte ſich für die Malerei und ſtudirte in der Kunſt-Akademie in Wien. Der verſtorbene Liebich, der allgemein geehrte Theater-Prinzipal in Prag, erinnerte ſich ſeiner als der Panoramen-Maler Poſtl, dem er neue Dekorationen anzufertigen aufgegeben, ihn bat, ihm einen künſtleriſchen Beiſtand zu beſorgen, damit die Arbeit zur Zeit fertig würde. Czermack kam aus Wien, malte mit Poſtl zuſammen und hatte die Genugthuung, daß das von ihm Gelieferte die rühmlichſte Anerkennung fand. Schwartz wurde durch Anzeigen im Prager Theater-Almanach auf den talentvollen Landsmann aufmerkſam und lud ihn nach Königsberg ein. Czermack erſchien im Dezember 1809 mit einer Gattin, die Schauſpielerin und Sängerin war und die die hieſige Bühne nicht ſelten betrat, wie auch er als tüchtiger Clarinettiſt ſich in Concerten hören ließ. Wenn der Baudirector Müller ſonſt ein Vorurtheil gegen Alles hegte, was Schwartz gewollt und angeordnet hatte, ſo mußte er mit der glücklichen Wahl des Decorationsmalers ſich vollkommen einverſtanden erklären. Czermack war nicht Baumeiſter wie Breyſig, in einer Bauernſtube ſetzte er den Ofen zwiſchen Fenſter und Hausthüre, er verſtand wenig von Säulenordnungen und komponirte ſeine Architektur meiſt frei nach eignem Geſchmack, aber während das Verdienſt der früheren Dekorationen nur darin beſtand, daß ſie die Gegenſtände frappant täuſchend darſtellten, waren die ſeinigen geſchaffen, um den Beſchauer poetiſch anzuregen und deſſen Phantaſie thätig mitwirken zu laſſen. Nirgend gab ſich ein mühſames Streben kund, durch allerlei Einzelheiten die großen Flächen auszufüllen, durch perſpektiviſche Verſchiebungen eine mathematiſche Seltſamkeit aufzuſtellen. In einfacher, aber eben ſo gefälliger als ausdrucksvoller Weiſe, brachte er Enge und Dürftigkeit, Wohlſtand und Behäbigkeit, Größe und Prachtfülle zur An-

ſchauung in allgemein verſtändlichen Zügen, die für alle Zeiten gelten. Ohne Mühe ſah ſich der Beſchauer aus einem Ort in den andern verſetzt und fühlte ſich heimiſch im paſſenden Lokal, wenn er auch heut und morgen zu ſehr verſchiedenen Stücken dieſelbe Decoration benutzt fand. Die Bauernſtube mit dem grünen Kachelofen, mit der Stiege an der Thüre, die zu einem gebrechlichen hölzernen Gange gehörte, das gothiſche Vorzimmer mit der grandioſen Steintreppe, der Saal mit dem Balkon über dem mitten befindlichen Eingang und den gewölbten Hallen, die von beiden Seiten in die Tiefe führten, kamen oft in Anwendung und nahmen ſich ſelbſt noch in einer verbeſſerungsſüchtigen Uebermalung vorzüglich aus. Auch Czermacks Stärke beſtand in den Innen-Anſichten; glücklich behandelte er das Landſchaftliche, beſonders in den Decorationen zur Zauberflöte. Die Palmengegend bei Abendbeleuchtung, die Mondſcheinſzene mit dem glitzernden Waſſer erregten Aufſehn, als die Oper in neuer glanzvoller Ausſtattung im Januar 1811 gegeben wurde. Der Hof verſagte dem Geſchmack des Malers nicht ſeinen Beifall und es wurde ihm nahe gelegt nach Berlin zu gehn, um dort ein fruchtbareres Feld ſeines Wirkens zu finden. Er, der 1811 mit zur Adminiſtration des Theaters gehörte, glaubte in Petersburg beſſere Geſchäfte als irgendwo machen zu können und begab ſich dorthin. Nachdem er hier gemalt hatte, reiſte er nach Moskau, wo er Zeuge des Brandes war und Alles, was er gewonnen, auf einmal verlor. Er kehrte nach Königsberg zurück, auf die Gunſt Müllers bauend, den er im Glauben beſtärkte, ein Theater gebaut zu haben, daß keine der Vortheile der Couliſſen-Theater vermiſſen ließe. Er fand aber nur eine kümmerliche Beſchäftigung und ging 1814 nach ſeiner Heimat zurück. Er malte ſeitdem für verſchiedene Bühnen in den öſtreichiſchen Staaten *).

Als ein Jahr nach Steinbergs Tode der Muſik-Director Hiller ſtarb, ſo nahm ſeine Stelle der Kapellmeiſter Möſer ein, der Violinconcerte componirt hatte, von denen eines in Königsberg 1813 mit großem Beifall öffentlich vorgetragen wurde.

*) Eine nicht eben bedeutende Anſicht der hieſigen Sternwarte ließ Nicolovius von ihm zeichnen und von J. J. Wagner ſtechen.

Mösers Nachfolger ward 1814 Dorn, dessen Leben früher erzählt ist.

Unter den Schauspielern als Epigonen der Altersgenossen von Schwartz verdienen Wiebe, Pauly und Dem. Steinberg näher betrachtet zu werden.

Karl Wiebe aus Königsberg, dessen Bruder Gustav Musiker war und gefällige Kompositionen herausgegeben hat, spielte lange neben Büttner die zweiten Liebhaber, nachdem er eine Zeitlang von 1809 ab mit seiner Gattin nur zu kleinen Aushülfsrollen verwendet war. Seine Darstellungen waren nicht genug belebt, da er seine Schüchternheit und sein ungelenkes Benehmen nur bis zu einem bestimmten Grad bekämpfen konnte und sonst mit seiner Gestalt und seinem Organ mehr Eindruck hätte machen müssen. Wenn er 1813 den Geßler leidlich gab, so blieb er 1814 als Max weit hinter seinen Vorgängern zurück. Wiebe begab sich nach Rußland und gewann eine Anstellung bei dem Hoftheater in Petersburg. Hier trat er bald in das Fach der Väter und der ältern Helden. Nachdem er durch zehnjährigen Dienst sich hier die bestimmte lebenslängliche Pension errungen hatte, trat er aus dem bisherigen Verhältniß und übernahm die Censur der einzuführenden belletristischen Schriften und Bücher. Bisweilen gab er Gastrollen, so in Riga 1820. Er kehrte 1842 nach Königsberg zurück, um hier, wie es schien, ein ruhiges langes Alter zu verbringen, nur aus Gefälligkeit trat er als Friedrich II in einer Raupachschen Tragödie auf, als Burleigh, ohne zu gefallen — allein nach wenigen Jahren 1846 rief der Tod ihn ab. Viele Bühnenkünstler erwiesen ihm die letzte Ehre.

Pauly, der als Gast 1810 in Königsberg erschien, ähnliche Rollen empfing, bildete durch ein unangenehm brausendes Wesen den entschiedenen Gegensatz. Was jener zu wenig, besaß er zu viel Feuer, das durch eine keineswegs sonore Stimme sich Luft machte. Aus der gewöhnlichen Sphäre seiner Darstellung trat er als Laertes, als Hurlebusch heraus. Kotzebue äußerte sich über ihn nicht günstig, weshalb er nach Riga ging, als dieser die Zügel der neuen Theaterleitung ergriff. Einige Zeit spielte er hier noch unter der Regie von Fleischer.

Amalie Steinberg, deren Mutter eine geborne Moser 1795 das Theater nicht mehr betrat, wurde in Danzig im folgenden Jahr geboren. Der Director Steinberg bestimmte sie für die Bühne, auf der sie von 1806 ab in Kinderrollen sich zeigte, wie in der „Beichte" und im Reichardtschen Liederspiel. Als Mad. Gutermann Vorstellungen von Kindern anordnete, so übte sie sie hier in der „Ariadne auf Naxos" auf den Theseus ein. Seit 1808 als vierzehnjähriges Mädchen spielte Dem. Steinberg schon Liebhaberinnen in kindlicher Befangenheit, die sie auch nach Jahren noch nicht verläugnen konnte, als ihr immer größere Aufgaben gestellt wurden. Schönheit im Geleite gewinnender Bescheidenheit führte sie immer mehr und mehr in die Gunst der Zuschauer ein. Wenn unter den Schauspielen mit biblischen Stoffen keines besser aufgenommen wurde als das nach dem Französischen von Stegmayer bearbeitete: „Salomos Urtheil" so war es Dem. Steinberg, die in Königsberg die günstige Wirkung wesentlich erhöhte, denn Viele besuchten das Stück nur, um die Azelia zu sehn, die bei ihrem ersten Erscheinen in orientalischer Pracht auf dem Kameel thronend ein bezauberndes Bild darstellte. Ihr Talent kam zum vollen Durchbruch als, nachdem Dem. Sehring abgegangen war, sie 1811 in Wolfs Lustspiel „Cesario" die Julie gab. Sie verdiente es, daß diesmal ihr Name obenan in der Personenreihe stand, denn in kleidsamer männlicher Tracht herrschte sie jetzt voll heiterer Laune und ergötzlichem Muthwillen. Wenn der Beifall sonst oft ihrer Gestalt gegolten, so jetzt ihrem trefflichen Spiel. Mad. Hendel-Schütz ließ sich ihre Fortbildung angelegen seyn, und wies ihr in der „Merope" neben sich eine Stelle als Ismene an. Bald nach der Abreise der Directrice verließ sie das Theater mit schwerem Herzen, wenn auch glücklichere Verhältnisse eine Trennung geboten *).

*) Auch unter den nachstehenden Schauspielern war manches Talent. Ringelhardt gab den Mortimer 1810, den Oberförster, Bürgermeister Staar, Baron Montefiascone 1811, Spangler und Frau, er den Kaufmann Busch, den Oberförster spielend, führte Ballete auf 1811, sie stellte Anstandsdamen dar und wurde später durch ein anderes Engagement der Bühne entzogen, Dragheim, Sohn eines Predigers aus Westpreußen, spielte längere Zeit Liebhaber, Bährenfeld Alte, namentlich alte Bediente. Er dirigirte später eine kleine Truppe, die meist in Masuren umherzog. Mad. Czermack gab die Isabella in „Sar-

Das größere Theater verlangte einen größeren Zuſchnitt in jeder Art von Ausſtattung, namentlich in den Coſtümen. Statt der ſilberpapiernen und blechernen Armaturen ſah man jetzt echte Waffenſtücke, die aus Arſenalen in Danzig und Königsberg herſtammend, eine edlere Beſtimmung verdient hatten. Der Geh. Rath Müller gab oft die ſchöne ihm zugehörige eiſerne Rüſtung aus des Markgrafen Albrecht Zeit her und ein Theaterſchneider, der aus Danzig nach Königsberg gekommen, konnte mit einer Sammlung vorzüglicher Schwerter und andrer Waffen aufwarten, in deren Beſitz er ſich bei einer Plünderung des Zeughauſes in Danzig geſetzt hatte. Sie brachte zum großen Theil der Schauſpieler Ludewig an ſich. Bei der Ungeſchicklichkeit und der Leichtfertigkeit der Statiſten gingen ſie nach und nach zu Grunde.

In der Zeitung las man am 1. Oct. 1814, daß in die Stelle der bisherigen Theater-Direction eine Adminiſtration eintrete, die aus dem Staatsrath v. Kotzebue, Regierungsrath Müller, Commerzienrath Schwinck und Stadtrath Schiffert beſtehe, daß die Regie der Oper Moſewius, die des Schauſpiels der eben angekommene, ſeinen Verdienſten nach wohl bekannte, Fedderſen übernehmen werde.

Wie nach langem trüben Wetter ſtieg der Tag über der verwaiſten Kunſt glanzvoller auf, denn je.

Kotzebue, während er in Königsberg als ruſſiſcher Conſul lebte, beſuchte fleißig das Theater und zeichnete auf, was er beobachtet hatte. Unter der Ueberſchrift: „Theater" wurden ſeine kritiſchen Bemerkungen in der Zeitung gedruckt und fleißig geleſen. Durch ſie wurde ungeachtet häufiger Lobſprüche dargethan, daß es mit der Bühne im Argen liege und daß es beſſer werden müſſe. Der Größe des Hauſes ſollte endlich das Wirken in ihm entſprechen und nicht weniger als die Actionnaire, deren aufgewand-

gines", die Tamira in „Salamo's Urtheil" 1809. Zwei Dem. Pöſchel kamen aus Riga 1814, von denen die eine Sängerin die Aſchenbrödel ſpielte, die andere im Schauſpiel, wie Johanna Wachs ſeit 1814 Mitglied der Huräyſchen Geſellſchaft, Liebhaberinnen. Jeannette Weininger, Tochter eines Balletmeiſters, ſang im Chor.

Von Mad. Hartmann ſpäter!

tes Capital bis dahin noch keine Zinsen getragen, sollten die Zuschauer ihre Rechnung finden — wenn er sich an die Spitze eines neuen Unternehmens stellte, denn nur zu deutlich war es dies, wohin all sein Schreiben und Trachten zielte. Er hatte es ganz vergessen, welche Erfahrungen er in Wien gemacht, wo es ihm mit der Leitung der k. k. Hofbühne ganz und gar mißlungen war, so daß ein Schauspieler Müller (seiner geschah schon einmal Erwähnung) damals schrieb: „Ich habe manche Zerrüttungen bei unserer Bühne erlebt, doch nie war die Gesellschaft so getheilt, so mißmuthig, so verstimmt und gespannt als jetzt.“

Zu den Actionairen, die beim Bau des neuen Schauspielhauses eine bedeutende Summe geopfert hatten, gehörte der Buchhändler, nachmals Banco-Cassirer Nicolovius, der bei der nur zu ungewissen Aussicht auf die Einlösung der Actien dem Wunsche des Dichters entgegenkommend, sie ihm als Geschenk übergab. So gewann Kotzebue eine Oberstimme in der Theater-Administration. Von der mit dramaturgischer Einsicht erleuchteten, Verwaltung versprach man sich um so mehr, als Feddersen in seiner zweiten Gattin eine jugendliche Schönheit dem Theater zuführte, um durch „ihr Madonnengesichtchen“ den entweihten Kunsttempel zu heiligen. Die höheren Stände wetteiferten, durch Abonnements-Bestellungen ihre Theilnahme dem Unternehmen zu versichern. Die günstigen Verhältnisse lächelten aber einer schnell vorübergehenden Blüte, die eher fiel als sie Frucht angesetzt hatte. Kotzebue hatte die Mittel, um ein neues Personal, das höhere Ansprüche machte und höheren zu entsprechen verhieß, für das Theater zu gewinnen. Aber in dankbarer Anhänglichkeit konnte das Publikum es sich nicht denken, ohne die getreuen Einsassen. Mad. Wolschowski, das Ehepaar Lanz und Mad. Schmidt sollten beseitigt werden, später auch Büttner*), der den beiden Feddersen von Riga nach Königsberg gefolgt war. Allein Mad. Krickeberg konnte in vielen Rollen nicht Mad. Wolschowski und noch weniger Angely ihren Schwiegersohn Lanz erreichen. Für Mad. Schmidt wurde Mad. Neumayer berufen, die aber nicht singen, Mad. Herrmann, die singen aber sich nicht sehn

*) Gegen die beabsichtigte Verabschiedung von Pauly, Emler und Delchmann war weniger einzuwenden.

laſſen konnte, denn in Danzig war ihr der gebrochene Fuß ſo ſchlecht geheilt, daß ſie als Oberon nicht anders denn als ein Apollo Muſagetes im langen Gewande erſchien in unbeweglicher Haltung. Unter ſolchen Verhältniſſen war die Entlaſſung der älteren Mitglieder entweder nicht wohlgethan oder ſogar gefährlich. Wie ſehr auch Büttner gegen Karſchin hintangeſetzt wurde, ſo behielt er doch den Mortimer, ein Zeichen, daß man ihn für tüchtiger hielt. Ueber einem Ferſen den Künſtler Schwartz zu vergeſſen, war ganz unmöglich, weßhalb Feddersen viele ſeiner Rollen übernahm. Auch Schwartz der Baſſiſt ward vermißt, da Goßler und nach ihm Hunnius bald nach ihrer Anſtellung wieder von der Szene verſchwanden. Nicht in der Wahl der einzelnen Künſtler, nicht in der Zuſammenſtellung war Kotzebue glücklich und ungeachtet der größeren Zahl von Spielenden waren nicht leicht mehr Lücken erſichtlich, weßhalb Wiebe im Wallenſtein den Max gab und der Tenoriſt J. Miller, obgleich er nichts von Action verſtand, auch in Schauſpielen auftreten mußte. Wenn mehrere Vorſtellungen einen außerordentlichen Eindruck bei den Zuſchauern zurückließen, ſo haben wir dies uns nur dadurch zu erklären, daß man nicht mehr Einheit bei einem dramatiſchen Gebilde verlangte und durch das Entzücken, das im Drama die Damen Feddersen und Karſchin verbreiteten, ſo wie in der Oper J. Miller, ſich vollkommen befriedigt fand. Mit ſteigendem Vergnügen nahm man die überraſchenden Fortſchritte eines Moſewius und Melchior wahr, die aus Noth die verſchiedenſten Charaktere darſtellen mußten und genug Talent beſaßen, durch brave Leiſtungen aus der Noth eine Tugend zu machen. Es erſchien, für ſo bedeutend hielt man die verjüngte Kunſtanſtalt, jetzt ein eignes „Königsberger Theaterblatt“ *), was ſeit der Zeit des alten Ackermann nicht vorgekommen war, ja es wurde ein zweites antikritiſches unter dem Namen: „dramaturgiſche Blät-

*) Kotzebue läugnete der Redacteur zu ſeyn (der Kaufmann Abr. Möller war gefällig genug, ſich dafür auszugeben) obgleich er es war und mit wahrer Leidenſchaft. Durch den betriebſamen Schauſpieler Angely wurden ihm die Aufſätze mitgetheilt, ſo bald ſie eingegangen waren, und die eigenen zum Druck befördert, nebſt verfänglichen Erwiderungen, Aphorismen, Sinngedichten, Gedankenſpänen. Bei den letzten Nummern war Kotzebue unbetheiligt. Sie waren unlesbar und der Verleger Hartung brach mit Nr. 52. ab im Febr. 1816.

ter" *) herausgegeben. Der genialiſche Schuldirector Lehmann hielt ſich für berufen die „Bürger von Königsberg" alſo zu bedeuten: „es wird des Theaterweſens zuviel in Schrift und Zeitung, zuviel in den Unterhaltungen der Geſellſchaft und des Hauſes und zuviel in der Uebung ſelber — es iſt Theaterwuth unter uns und es will uns das Theater verſchlingen." Man muß es „als eine Verſchwörung mit der Zeitwelt, uns zu verderben, unter eine Warnungstafel treten laſſen." In der Abfertigung zeigte Kotzebue, wie er mit ſeinen Gegnern umzugehn geſonnen ſey, wenn er auch oft mit glattzüngiger Rede vorgab, ſie zu ehren und von ihnen lernen zu wollen. Es ſey nicht befremdend läßt er „die hieſige Schauſpielergeſellſchaft" ſagen, daß K. ſich in ihrem Kreiſe nicht gefalle, da die Stelle, die er einnehmen könnte, ſeit Gottſcheds Zeit nicht beſetzt werde. „Was kümmert's uns, heißt es, wenn Herr K. kein Cicero iſt und keinen Roscius mit ſeiner Freundſchaft beehrt." Mit den Kritikern, die anders urtheilen als er, mit den ihm widerſprechenden Schauſpielern, deren Spiel er gerügt, fuhr er in gleicher Weiſe ab in zahlreichen Beiträgen, die er mit K. unterzeichnet oder anonym für das Theaterblatt lieferte. Er verbeugte ſich vor dem Publikum und bat zur Abhülfe von Mängeln ſie ihm namhaft machen zu wollen, aber die Einzelnen, die ſich als Stimmführer aufwarfen, züchtigte er für die Anmaaßung, für Alle ſprechen zu wollen. Aus anſcheinend harmloſen Aeußerungen las man dennoch die Abſicht des Schreibers heraus, ſich eine Stelle zu bereiten wie die eines Intendanten einer Hofbühne, der Verantwortlichkeit nur dem Publikum heuchelt. Muthwillig führte Kotzebue Spaltungen im eignen Staate herbei, um ſo mehr, da ſeine ſcharfe Feder mehr Laune als Gerechtigkeit führte. Im „Jacob in Aegypten" ſpielte Mad. Schmidt den Joſeph und Mad. Fedderſen den Benjamin. Ein Sinngedicht lautete:

Wohl armer Jacob biſt du blind,
Denn ſäheſt du dein ſchönes Kind,

*) Dramaturgiſche Blätter (herausgegeben von Raph. Bock und Ferdinand Raabe) hörten mit Nr. 30. im Apr. 1816 auf.

Den allerliebſten Benjamin,
Du würdeſt dich wohl wahrlich ſchämen,
Dich um den Joſeph ſo zu grämen.

Einem Schauſpieler redet er von perſönlicher Ergebenheit vor und da ein anderer meinte, dem gegen ihn erhobenen Tadel läge perſönlicher Haß zu Grunde, ſo wundert er ſich über die Kühnheit gegen einen Kritiker aufzutreten, der „von ganz Deutſchland als competenter Richter in Theater-Sachen anerkannt wäre und übrigens ſo hoch über dem Schauſpieler ſtünde, daß an Haß gar nicht zu denken wäre.“

Wenn dieſes ein Bei-Seite-Sprechen genannt werden kann, ſo fragen wir, was vernahm man denn des Schönen und Außerordentlichen auf der neu eingeweihten Szene?

Mit einer Rede von Kotzebue begrüßte Feddersen den 1. Jan. 1815:

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme ſchweigen —
Die Freude ſchwellt des deutſchen Herz und Buſen,
Durchlaufen iſt die blut'ge Ehrenbahn,
Es dürfen endlich auch die oft verſcheuchten Muſen
Den alten Freunden wieder nah'n:

Die fremden Zungen hören wir nicht mehr,
Der läſtige Beſuch er ward erwidert
Und Frieden hat ertrotzt vereinte deutſche Kraft —
Und werden wir auch nie mit dieſem Volk verbrüdert,
So hält es nun doch ſtille Nachbarſchaft.

Dem war aber nicht ſo und der Bühne nicht zum Nachtheil gab die Wiedereröffnung des Welttheaters der patriotiſchen Stimmung neue Nahrung, als Bülow v. Dennewitz im Abſchiede von Königsberg und von Preußens Bewohnern am 17. April 1815 erklärte, daß er „gern und vertrauensvoll wieder das Schwert für das Vaterland ergreife“, und „mit Freudigkeit und feſtem

Vertrauen in die umwölkte Zukunft" ſehe *). Wie es zur Zeit des franzöſiſchen Gouvernements Sitte geworden, wurden noch jetzt freudige Ereigniſſe auf dem Kriegsſchauplatz von der Bühne herab verkündigt. Nach glorreich errungenem Siege wurde der zurückgetretene „Noch Jemand" von Neuem citirt, um zur höchſten Ergötzung die letzte Rolle, nicht ohne Wiederholung, zu ſpielen. Die zahlreiche Verſammlung ſang bei ſolcher Gelegenheit: „Heil dir im Siegerkranz". Mit geſpanntem Intereſſe wurde Körners „Niklas Zrinv oder der Kampf für Gott und Vaterland" aufgenommen. Die Rückkehr der freiwilligen Jäger in die Heimath gab den Stoff zu einem lebenden Bilde. Am 3. Aug. 1815 ging Kotzebue's „Hermann und Thusnelda" über die Szene, welcher Vorſtellung die Damen in den Logen erſten Rangs in der deutſchen Frauentracht beiwohnen ſollten. An Büttners, des Hermann-Darſtellers, innerem Auge gingen Bilder einer erhebend ernſten Zukunft vorüber, denn „der Hintergrund öffnet ſich, man erblickt durch einen Schleier die trauernde Germania gefeſſelt. Furien tanzen u. ſ. w. Blitz. Donner. Fünf leuchtende Genien eilen herbei, auf zwei ihrer Schilde doppelte Adler, auf dem dritten ein einfacher Adler, auf dem vierten ein Leopard, auf dem fünften drei Kronen. Sie brechen Germaniens Feſſeln" u. ſ. w. **).

Kotzebueſche Stücke wurden in reicher Fülle geſpendet. Kotzebue erklärte einſt öffentlich, daß die Directionen aller Or-

*) Der Kriegsrath Bock ſchloß ein Gedicht mit den Verſen:

Der du des Bataders
Ketten bracheſt — gleich groß, ob du der Töne Macht
Bändigſt oder die Macht ſtolzer Eroberer.

In Bezug darauf, daß der angeredete große Feldherr auch der Kunſt huldigte als Kenner der Muſik und als Componiſt. In einem Concert, das zum Beſten der hülfloſen Vaterlandsvertheidiger im knetphöfſchen Junkerſaal von Riel veranſtaltet war, gehörte zu den Muſikſtücken „der hundertſte Pſalm vom K. kommand. General Gr. Bülow v. Dennewitz".

**) Als für einen patriotiſchen Zweck „das Räuſchchen" aufgeführt wurde, ſo empfing die Wahl eine Gutheißung durch ein ſcherzhaftes Gedicht, das Kotzebue von Mad. Fedderſen vortragen ließ „Rauſch und Räuſchchen." Prologe, denn es wurden ihrer viele gebraucht, dichtete noch v. Baczko, ſo zum 18. Oct. 1815 und früher bei Anweſenheit der Kaiſerin 15. Jan. 1814 eine Feſtſzene: „Waſſiljewitſch und Sophte."

ten halb von ihm lebten — und vielleicht ohne Uebertreibung — zu viel war es aber, wenn ein Publikum ganz allein von ihm ernährt werden ſollte. Es lautet das Königsberger Repertoir

	in einer Woche:	in der folgenden:
Sonntag	„Johanna von Montfaucon.“	„Der Schutzgeiſt.“
Montag	„Das Dorf im Gebirge.“ „Die Beichte.“	„Fanchon.“
Dinstag	„Octavia.“	„Die Alpenhütte.“
Donnerstag	„Fanchon.“	„Die Kreuzfahrer.“
Freitag	„Der Schutzgeiſt.“	(ſtatt „Octavia.“)

Wenn es nicht zu läugnen war, daß Kotzebue's Stücke ſehr gut ausfielen *), da die Schauſpieler aus Achtung vor dem Chef und aus Furcht vor dem Richter in eigener Sache alle Kraft aufboten, um im geringſten Falle zu genügen, ſo wäre doch dem Publikum mit einer größeren Mannichfaltigkeit mehr gedient geweſen. — Die Aufführung eines neuen Luſtſpiels von einem anderen Verfaſſer wurde ihm von einem Theil der Theaterfreunde verdacht, nämlich des Tendenzſtückes: „Unſer Verkehr“, obwohl Kotzebue als wohl berechnender Diplomat unmittelbar darauf den „Nathan den Weiſen“ geben ließ. — Wenn wir aber fragen, wodurch die Direction ſich ein würdiges Andenken bei den Kunſtfreunden ſtiftete, ſo beſchränkt ſich dies auf die Darſtellung zwei alter Stücke, die den Königsbergern aber bis dahin entzogen waren, auf den „Götz von Berlichingen“ und die „Iphigenia in Tauris.“ Sie würden mehr genoſſen ſeyn, wenn ſie nicht theilweis traurig gegeben wären. Kotzebue aber meinte, ſie hätten nicht gezündet, weil ſie über den Horizont des Publikums hinausragten und legte dies in einer Erklärung nieder, die ihm die Liebe Aller entzog. Da Glucks „Iphigenia“, ſo ſchreibt er, nicht beſucht geweſen, ſo habe man es mit dem „Petermännchen“ verſuchen wollen, das nicht ſchlechter ſey als andere Wiener Zauberpoſſen und um ſo weniger hätte ausgepfiffen werden müſſen, als der Componiſt Weigl heiße. Zugleich bemerkt er, daß kein Stück

*) Hauptſächlich diejenigen, in denen nur die einzelnen hervorleuchtenden Künſtler ſpielten, ſo das dreiaktige Luſtſpiel: „die neue Frauenſchule“ in der nur das Karſchinſche Ehepaar und Mad. Fedderſen erſchienen, oder „die Beichte“ das von jenem allein dargeſtellt wurde.

eine so reiche Einnahme gebracht habe, als „die Schwestern von Prag", ein Zeichen des hiesigen Geschmacks, das freilich bei so trefflicher Besetzung gefallen mußte. Auch mit den Collegen der Theater-Administration hielt er nicht Frieden und konnte sich nicht mit dem Panorama-Theater und nicht mit dem, was sie sonst an neuen Ideen vorbrachten, einverstanden erklären. Unter allen, die mit ihm die Verhältnisse des Theaters, welche bald bedenklich zu nennen waren, zu regeln versuchten, (zu ihnen gehörte kurze Zeit auch der Criminalrath Brand) blieb ihm allein der Commerzienrath Prin selbst da noch getreu, als jener rettungslos von allen Seiten auf das Gröbste angefeindet die Zügel fallen ließ. Man verlangte Stücke „nicht von den gewöhnlichen Verfassern" und schlug ihm Mahlmanns „Herodes von Bethlehem" vor. Er versprach in den Wunsch einzugehn und aufrichtig über die glückliche Parodie mitzulachen. Es erschienen zwei Schmähschriften von zwei Gelehrten. Das „lustige Sendschreiben eines Spaßvogels" *) berücksichtigte er nur in so weit, als er bei Anzeige einer Autobiographie des Verfassers bemerkte, daß er unter den von ihm herausgegebenen Schriften „diejenige vermisse, die ihn vor Kurzem am berühmtesten gemacht hat." „Der vertheidigte Herr v. Kotzebue" **) brachte nicht dem Angegriffenen Schaden,

*) Lustiges Sendschreiben über des Herrn A. v. Kotzebue Ansichten vom Nibelungenliede. Ans Licht gestellt durch einen ernsthaften Spaßvogel (J. S. Rosenheyn) Königsb. 1814. — Der Oberlehrer Besseldt hielt in Königsberg Vorlesungen über das Nibelungenlied Kotzebue erklärte da in den von ihm redigirten politischen Flugblättern der sich deutsch vorthuenden Generation gegenüber, daß das Nibelungenlied undeutschen Geistes sey, denn es verstoße 1) wider staatliche Tugend. Alles, wodurch Napoleon weiland gegläuzt, werde an Siegfried gepriesen. 2) Wider Sitte und Billigkeit — in der Hochzeitskammer des weiblichen Dragoners Brunhild werde eine schlüpfrige Geschichte verhandelt. 3) wider Wahrheit und Poesie — Siegfried mit dem Speer im Herzen läuft und spricht mehre Bogen lang von nichts anderem als Todtschlagen. — „Auf den Jahrmärkten mag Herr Friedrich Schlegel es verkaufen sammt dem gehörnten Siegfried und der schönen Magellona: aber unsere Erziehungsanstalten müsse es nicht verunreinigen." So ließ sich Kotzebue vernehmen und Besseldt hatte für die Einführung der Lectüre in Schulen zur Erhebung deutschen Sinnes gesprochen. — R. meint, der Feind des Nibelungenliedes hätte statt der Bogen mit den Schlachtszenen lieber „bitteresüße Wonnereuestunden, sentimentale Wollustopiumrecepte" gehabt u. s. w.

**) Der vertheidigte Herr v. Kotzebue oder letzter, gelungener Versuch die

wohl aber denen, die das Werklein verfaßt und verbreitet hatten, den Herausgebern der „dramaturgiſchen Blätter", nicht weniger als dem Schreiber. Wie Kotzebue einſt nicht auf das Pater peccavi eines Schauſpielers hörte, ſo auch nicht auf ihre Bitte, ihnen großmüthig zu verzeihen, und er ließ ſie ihre Schuld laut richterlichem Erkenntniß mit klingender Münze abbüßen.

Werke des beſagten Mannes gleichſam zu entſchuldigen. Königsberg 1815. Der Verfaſſer (L. W. Sachs) ſagt nichts Andres, als was nicht ſchon zum Uebermaaß gegen den unvermeidlichen Schriftſteller geſagt war, wenn er es auch mit vorgeſteckter Faunenmaske in abſonderlicher Weiſe vorträgt. Er hat die „Octavia" aufgeſchlagen, um einige Hexameter abzuſchreiben, an deren übel amputirten Füßen er Anſtoß nimmt, ſonſt urtheilt er wohl meiſt nur nach Titeln der Stücke und wie bei Erwähnung der preußiſchen Geſchichte — ſie „iſt ungründlich und trivial. Beweiſe bedarf es nicht, das ganze Werk iſt der Beweis" — ſo macht er es auch mit den Komödien. Er bezweifelt, daß in ihnen Zweideutiges vorkomme, da „nichts Deutiges in der komiſchen Kotzebuſie" zu bemerken ſey. Mit Unrecht heiße man die Komödien unmoraliſch." Daß Kotzebue die Lüge edel nennt, zeigt, wie wacker dieſer edle Mann ſich der Tugend annimmt, denn wie man ein ſchlechtes Geſtüte durch Anſchaffung neuer Hengſte verbeſſert, ſo ſucht er dem übel beſtellten Tugendreiche durch Ernennung neuer Tugenden aufzuhelfen." Durch das Unbeſchönigte, Unverhüllte gebe ſich Kotzebue als „ein konſequenter Anhänger des neuen Sonnenſyſtems" zu erkennen. „Spricht er z. E. von der Liebe, ſo meint er nicht die Liebe der Seelen, ſondern er meint ganz einfach die Vorboten der Schwangerſchaft, deshalb auch ſind ſeine Sonnenjungfrauen eben ſo ſchwanger wie ſeine anderen liebenden Jungfrauen". „Ueberhaupt kann man Kotzebues Aehnlichkeit mit Kopernikus nicht überſehn, „denn dieſer iſt in Frauenburg begraben, jener aber verwaltet in Königsberg das Direktorat des theatraliſchen Kunſtfaches." Der Name Kotzebue (Schlegel erfand eine bekannte Charade, die er dem Druck zu übergeben, für unziemlich hielt) giebt dem Verf. den Einfall, jedes Trauerſpiel von ihm: Tragokotzeſie, Luſtſpiel: Komokotzeſie und Schauſpiel: Schlammokotzeſie zu nennen. Wahrlich Schlegels aus kunſtreichen Versmaaßen zuſammengeleimte Ehrenpforte iſt danach, um des Verf. Worte wieder zu wählen, ein „ehern Denkmal, das noch immer als neu daſteht" von welcher Ehrenpforte geſagt wird, es „zog der beſcheidene Mann nicht eben freiwillig durch ſie, ſondern wurde er da hart durchgezogen. Gleiches wurde wohl nicht durch die Wortſpiele erreicht, daß Kotzebue den Karolus Magnus, Rehbock „zu Nacht gefördert", daß er ſich eine Zeitlang „bemerkelt", daß er das Theater „unter Waſſer geſetzt" habe u. ſ. w. Dem Publikum, meint der Verf. gefällt nur ein Luſtſpiel, in dem ihm „ein Paar derbe nackte Lenden mit allem Zubehör" gezeigt werden, nicht ein Luſtſpiel, wie der Sommernachtstraum, weil nicht darin „gerehbockt" wird u. ſ. w. — Hat Kotzebue im „Rehbock" nicht die Iliade vor dem Homer geſchrieben?

Mehr als der Eifer seiner Freunde schadete ihm wohl die Zuthätigkeit seiner Freunde des Komikers Angely und des Commerzienraths Prin, jener, wenn er ausgezischt wurde, berief sich auf das ihm früher gewordene Glück „großen Beifall zu finden", dieser, wenn er in mißlichen Theatersachen das Wort nahm, erklärt, nicht der Sprecher des Publikums seyn zu wollen „wenn er es gleich „seit 1786 sehr oft, besonders im J. 1807 hier und in Tilse habe seyn müssen und es bisweilen mit gutem Erfolge war", jener macht dem Etatsrath den Hof und sagt, daß er ein unbedeutender Mensch jener Größe gegenüber „unter der Leitung des einsichtsvollsten Führers" Höheres in der Darstellung zu erreichen hoffe, dieser schiebt in einem Aufsatz zwischen Verse von Overbeck und Matthison einen Trauerspiel-Monolog von Kotzebue ein, um die Idee der Pflicht sich recht vor Augen zu stellen, der er und der Dichter nachzuleben habe*), beide sind ihm verpflichtet, denn jener verdankte es dem Einfluß seines Mäcens, in Lanzens Stelle bis zur Ankunft eines nicht erscheinenden Komikers zu verharren, und dieser verdankte ihm in seiner Idiosyncrasie gegen Schwartz es bewirkt zu haben, daß für immer das Glanzgestirn unseres Theaterhimmels ihm entzogen blieb. Die Hingebung beider Männer gewährte aber dem scientifischen Bühnenvorsteher keinen Schutz, da sie am wenigsten geschickt waren, die Abonnenten zu halten. Als es nur noch am Schlußstein der errichteten Musterbühne zu fehlen schien, stürzte der neue Bau wiederum zusammen.

Kotzebue hatte im Anfange selbst eingestanden, daß ein Trauerspiel wie „Wallenstein" nicht gegeben werden könne und sich damit entschuldigt, daß die neuen Schauspieler noch nicht beisammen wären. Allein auch später war es nicht zu verkennen, daß die Künstler nicht an ihrem Platze waren**). Die Theaterleidenschaft, von der die Rede war, ließ bald nach und im Sommer konnte selbst Glucks Meisterwerk sie nicht mehr zum Aus-

*) Im Königsberger Theaterblatt 1815 ist von dem ersten ein Aufsatz S. 38. enthalten, von dem zweiten mehrere, einer der mit Overbecks Verse an einen Kanarienvogel anhebt. S. 67.

**) Karschin, der erste Liebhaber, gab den Wrangel und Feddersen, das Singen vergangen war, den Sarastro.

bruch bringen. Schon im Mai lieſt man auf dem Comödienzettel: „morgen, wenn das Wetter ſchlecht iſt — —, ſonſt kein Schauſpiel.“ Die Gäſte wecken auch kein neues Intereſſe mit Ausnahme der Mad. Minna Becker, geb. Ambroſch, der erſten Sängerin in Hamburg, einer Coloratur-Künſtlerin, wie ſie noch nie gehört war, die im Juli und Aug. 1815 in einer Reihe von klaſſiſchen Opern gewöhnlich neben Mad. Moſewius auftrat, ſo ſang ſie den Belmonte, die Anna, bisweilen aber auch dieſelben Partien, wie die Königin der Nacht, vortrug. Des letzteren Umſtandes ungeachtet wünſchte man ſie für Königsberg zu gewinnen, aber zur Befriedigung ihrer Forderungen waren wohl nicht mehr die Mittel ausreichend *). Die Opern blieben mangelhaft. Der Balletmeiſter Uhlich, der mit ſeinen beiden kunſtgeübten Söhnen aus Weimar kam, trug wenig dazu bei, um die gewöhnlichen Vorſtellungen anziehend zu machen, indem er „die Kunſt alte Weiber jung zu mahlen“, „Arlequins Tod und Hochzeit“ darſtellte. — Der Beſuch des Theaters iſt in ſtetem Abnehmen. Das Abonnement für das folgende Halbjahr kömmt nicht zu Stande. Zu geringerem Preiſe ſollen — im September wird die Beſtimmung getroffen — künftig in der Woche nur 4 Vorſtellungen gegeben werden, am Sonntage zum vollen Preiſe. Am 5. Oct. ergeht die Anzeige, daß Kotzebue die techniſche Leitung des Theaters niedergelegt habe, und daß ſie Feddersen, Moſewius und Miller übernehmen werden. Am 1. Nov. 1815 entſchließt ſich der Regierungsrath Müller allein die Adminiſtration zu führen und ſprengt durch Gehaltsabzüge den Künſtler-Verein von einander. Karſchin und Melchior kündigen zuerſt, es folgen Feddersen und Moſewius. Ihr eigenes Elend perſiflirend führt die bald ſich und dem Zufall überlaſſene Geſellſchaft: „Alles drunter und drüber“ in einem muſikaliſchen Schwank auf, Stücke, die für Puppentheater oder Faſchingsluſtbarkeiten be-

*) In Riga war ſie 1817 willens, die Direction zu übernehmen unter Bedingungen, die aber auch nicht erfüllt werden konnten. Ihr Gatte, einſt Regiſſeur des Weimariſchen Theaters, trat in Königsberg im Luſtſpiel auf. Andere Gaſtſpielende waren vor und nach dem Beckerſchen Ehepaar Mad. Ritzler, Mad. Frank aus Caſſel als Fanchon, Mad. Meyer aus Dresden als deutſche Hausfrau, Löll (Lell) als Hippeldanz, Herrmann, Gatte der Sängerin, als Scherasmin und Brandel, Müller als Fridolin.

ſtimmt ſind, den „Herodes vor Bethlehem“ und Kotzebue's „Kleopatra.“ Als das Sänger-Perſonal bis auf einen kleinen Reſt zuſammengeſchmolzen iſt, verſucht es der durchreiſende preußiſche Kammermuſikus G. A. Schneider mit ſeiner Gattin und ſeinen Kindern eine Reihe Opern einzuſtudiren, allein nur eine „die Schweizerfamilie“ kömmt zu Stande. Benefizen folgen auf Benefizen, die den Ausfall der regelmäßigen Einnahme decken ſollen, aber der Zuſpruch iſt gering und obgleich die lebenden Bilder „mit Lebensluft“ erleuchtet werden, ſo erliſcht die Theaterluſt ganz und gar. Es iſt ein Ringen mit dem Tode, wenn ſich das Weſen auch noch bis zum Auguſt 1816 hinquält.

Die vornehmſten Perſönlichkeiten der Geſellſchaft zu Kotzebue's Zeit waren folgende:

Heinrich Präger, Muſik-Director, war als Componiſt und Violin-Virtuos gleich geſchätzt. Er dirigirte die Opern nach der alten Weiſe mit der Violine und ſpielte die Solopartien allein. Er komponirte Singſpiele von Jeſter und Kotzebue*) und trug im Concert die Ouvertüre zu ſeiner Oper „der Kiffhäuſer-Berg“ vor. Damals ſang Dem. Präger, die aber in Königsberg nie die Bühne betreten hat. Präger blieb ſelbſt noch zu Döbbelins Zeit den Königsbergern treu und nahm, als dieſe verronnen war, eine vorübergehende Anſtellung beim littauiſchen Theater an.

Julius Miller, von Geburt ein Jude, gab vor Kotzebues Direction in Danzig**) und Königsberg Gaſtrollen und empfahl ſich durch eine ſelten ſchöne Tenorſtimme, die er, in guter Schule gebildet, mit vielem Geſchmack zu behandeln verſtand. Sein Spiel war nur gerade ausreichend, um nicht als mangelhaft zu ſtören. Seine Geſtalt war anſehnlich, aber er konnte oder wollte nichts aus ihr machen. Dagegen bezauberte er durch die Stärke und Innigkeit ſeines Geſanges und durch den muſikaliſchen Ausdruck. Er war „ein herrlicher Simeon“ und zeichnete ſich als Jacob Friburg und Almaviva in „Figaro's Hochzeit“

*) Hier trat ſeine Gattin als Luiſe Miller und als Eliſene auf
**) Liederſpiel „die Heerſchau.“

vortheilhaft aus. Miller war unter den Sängern damals allein neben Mosewius beachtungswerth. Nachdem er Königsberg verlassen, sang er auf mehreren Bühnen wie in Leipzig, wo er 1822 eine musikalische Akademie gab. Zuletzt privatisirte er in Düsseldorf und lebte hier in großer Dürftigkeit.

Friedrich Fedderſen (Federſen) ſang und ſpielte in Königsberg ſchon 1808 und 1809 unter dem Kapellmeiſter Himmel und dem Director Schwartz, er nahm Theil an den Gaſtvorſtellungen der Mad. Bethmann und wurde damals ſchon zu den bedeutenderen Mitgliedern der Bühne gerechnet. Er gab den Gouverneur und Mad. Schwarz die Donna Anna, er den Dobroslaw und Schwartz den Unbekannten im „Wald bei Hermannſtadt", er den Marinelli, Mad. Bethmann die Orſina und Schwartz den Odoardo, er den Theſeus, Mad. Bethmann die Phädra und Schwartz den Theramen, er den Karl und Büttner den Franz Moor. Er geizte nach Rollen, die Schwartz ſpielte, und fühlte ſich daher in Königsberg wohl weniger heimiſch, als die anderen Collegen. Steinberg entführte ihn zuerſt, indem er ſich mit einem Theil ſeiner Truppe nach Memel überſiedelte. Fedderſen kehrt zurück, aber dem Beifall, den er damals in Libau gefunden, verdankt er es, daß er nach Riga eingeladen wird, nachdem er für kurze Zeit ſich an den Director der littauiſchen Bühne angeſchloſſen, unter Carniers Leitung in Elbing geſpielt hatte. Er begiebt ſich 1810 dahin. Neben dem alten Porſch iſt er daſelbſt 1811 Regiſſeur. Dem Rufe Kotzebues folgend zieht Fedderſen mit ſeiner zweiten Gattin *), ſeinem Schwiegervater Lange und ſeinem Collegen Büttner nach Königsberg. Er iſt auch hier Regiſſeur. Früher hatte er Helden in Opern und Tragödien geſpielt, jetzt zeigt er ſeine Stärke vornämlich in Converſationsſtücken. Er war groß und robuſt gebaut und ſein Organ dem Wuchs entſprechend. Für viele Rollen eignete er ſich daher weniger, als es ſonſt ſeinem Talente nach der Fall geweſen, nicht für Helden, ſelbſt nicht für den Herrn von Langſalm. Außerdem hatte er Mühe den ſchief gezogenen Mund

*) Fedderſens erſte Gattin trat damals in Königsberg in Luſtſpielen nicht ohne Beifall auf.

in gerader Lage zu erhalten. Er war derjenige Schauſpieler, den Kotzebue nur lobte und, wenn ſelbſt gerechter Tadel erhoben wurde, ihn vertheidigte, indem er dankbar ſeine Regie anerkannte, der das Gelingen vieler Vorſtellungen vielleicht nur allein zuzuſchreiben war und der er ſich mit unverwüſtbarer Thätigkeit und ausgezeichneter Umſicht unterzog. Auf der Bühne war er als Zaar Peter ganz an ſeinem Ort, weniger als Wallenſtein, den er, ſo gut er auch die Verſe ſprach, vom poetiſchen Standpunkt in die Sphäre des Alltagslebens herabzog. Als die Gräfin Terzky ihn von Oeſtreich abzufallen überreden will, verräth er ſein Schwanken dadurch, daß er am Schreibtiſch ſitzend eine Feder zerpflückt

Von dieſer Seite ſah' ich's nie

fügt ein Rezenſent zu den Bemerkungen der Art hinzu. Kotzebue erhebt ihn als Odoardo mit den Worten: „Ich kann nicht mehr zum Lobe dieſes Künſtlers ſagen, als: ich habe den großen Ekhof wohl zwanzigmal in dieſer Rolle geſehn und Feddersen hat mir doch gefallen, ſehr gefallen." Daß das Federn-Pflücken auch hier nicht vergeſſen wurde, iſt gewiß. Als Unbekannter in „Menſchenhaß und Reue" erinnert er ihn an Fleck. Als Oberförſter iſt er „ſo gut wie Fleck." Vortrefflich war er als Major Zabern (ein Charakter, der mit dem des Hauptmann Klinker zuſammenfällt) in der „deutſchen Hausfrau." Im Komiſchen übertrieb er manchmal, ſo als einer der Zerſtreuten, indem er ſtatt das eigne, das Bein des Cameraden kratzte, als Schulmeiſter im „Dorf im Gebirge" indem er mit der Ruthe ſeinen Unmuth grimmig zu erkennen gab. Feddersen war mehr tüchtig als genial. Eine originelle Auffaſſung des Darzuſtellenden wurde nicht leicht wahrgenommen. Er ſchien Modelle vorräthig zu haben, nach denen er die verſchiedenen Rollen zuſchnitt.

Feddersen kehrte wieder nach Riga zurück, wo er 1817 die Direction übernahm, die er 1813 ſchon ein halbes Jahr geführt hatte. Wiederholtes Krankheitsleiden, das ihn ins Bad zu reiſen nöthigte, und traurige Geſchäftserfahrungen — 1819 mußte er erklären, keine Zahlung leiſten zu können — beſtimmten ihn Direction und Theater aufzugeben. Er lebte ſeitdem, unheilbar krank im Privatſtande in gänzlicher Abgeſchiedenheit, Jahre lang

in einer Irrenanſtalt, als ihn der Tod 1824 erlöſte. Seine alten Collegen gaben ihm das letzte feierliche Geleit.

Friederike Fedderſen, geb. Lange. „Maler, ruft Kotzebue aus, ſucht ihr den idealiſchen Kopf, der fromme Einfalt, unwandelbares Vertrauen auf Gott, rührende kindliche Liebe, Unſchuld ausdrückt, ſo zeichnet unſern Benjamin.“ Von ſchlanker edler Geſtalt, mit den einnehmendſten Geſichtszügen, zeigte ſie ungeachtet ihrer ſchnellen entſchiedenen Bewegungen doch nur Gratie, durchaus nichts Herausforderndes. Schweigend ſiegte ihre Schönheit mit ſanft überredender Bitte, wenn ſie den Studenten für eine beleidigende Aeußerung Abbitte thun, wenn ſie die Aſchenbrödel ſpielen ſollte ohne wie ihre Vorgängerinnen ſingen und tanzen zu können. „Als Aſchenbrödel übertrifft ſie die Toskani“ ſagt Kotzebue. Nicht Eleganz, ſondern angeborne Anmuth beſeelte ihr ganzes Weſen bis auf die melodiſche Sprache. Die unſchuldigſte Unbefangenheit bekundete jeder ihrer Blicke und Herren verdeckten das Auge, wenn Emilie vom Dolche des Vaters getroffen in ſeine Arme ſank. Im Komiſchen ſtand ſie wohl noch höher in unnachahmlicher Liebenswurdigkeit. Als Kotzebue von ſeiner günſtigen Meinung immer mehr nachließ, beſchloß ſie ſich ihm als Künſtlerin zu zeigen und auf die Empfehlung äußerer Vorzüge, durch die ſie als Pamina bezauberte, zu verzichten. Sehr ſchnell lernte ſie die Hofräthin im Geheimniß und gab ſie mit rauſchendem Beifall. Leichtfertigkeit, Koketterie hütete ſie ſich zur öffentlichen Anſchauung zu bringen und ſie ſpielte in „Don Carlos“ nicht die Eboli, ſondern die Eliſabeth. Nicht paßte „ihr Madonnengeſichtchen für das Schalkhafte.“ „Sie wird in Kurzem Deutſchlands erſten Künſtlerinnen ſich beigeſellen“, urtheilte ein ungenannter Recenſent. Dies Wort ſchien ſich nicht erfüllt zu haben, da ſie, wieder bei der Bühne in Riga angeſtellt, 1822 auf einer Kunſtreiſe begriffen in Königsberg als Gaſt auftrat. Die geringe Theilnahme, die ſie fand, erklärte ſich vielleicht daraus, daß ſie in Rollen ſich zeigte, die nach der Meinung der älteren Verehrer ſich nicht für ſie eigneten, ſo als Margarethe in den „Hageſtolzen“, oder gar als Emmeline in der Schweizerfamilie. Im Jahre 1824 wurde ſie dennoch an das Petersburger Hoftheater berufen und verließ ihren erbarmungswerth todtkranken Gatten.

Gustav Karschin*) mit seiner Gattin kam aus Lübek von der aufgelösten Löweschen Truppe, um die ersten Liebhaber in Tragödien und Comödien zu spielen. Als Juranitsch in „Zrinyi", als der junge Klingsberg war er vorzüglich mit allen Mitteln ausgestattet, um den Eindruck hervorzubringen, den er auf die Geliebte machen sollte. Im feinen Conversationsstück, namentlich wenn er mit der Gattin und Mad. Fredderſen zusammen spielte, war er oft unvergleichlich, oft aber, ohne daß man ihm eine Nachläßigkeit vorrücken konnte, ließ er kalt, als wenn eine üble Laune ihn hinderte. Häufige Kränklichkeit war wohl an seinem ungleichen Spiel Schuld. Büttnern, der bald an Kotzebue keinen Gönner mehr fand, konnte Karschin nicht verdrängen, da wenn der letztere auch mehr Innigkeit und Frische besaß, er es nie zu der Tiefe des Verständnisses brachte. Es war etwas durchaus Verfehltes, wenn er den Wrangel, den Flodoardo zu geben sich beigehn ließ. Karschins Gattin stand künstlerisch ungleich höher und er gefiel vornämlich in Stücken, in denen er mit ihr zusammen, bisweilen mit ihr allein wirkte, wie in der „Beichte" und dem „Blitz" von Müllner.

Clara Karschin schien sich nach der Hendel-Schütz gebildet zu haben. Wenn sie aber auch bei größerer Jugend und einer weniger gedehnten Vortragsweise ein mannichfaltigeres Spiel hätte entwickeln sollen, so wagte sie sich doch nicht wie jene an naive Rollen, wie Margarethe in den „Hagestolzen" und sie gab die Eboli wohl nur, weil es an einer befähigten Darstellerin für sie fehlte. Wenn sie durch ihr wohl berechnetes gemessenes Auftreten in Conversationsstücken nur in der Art brillirte, daß sie ein dauerndes Interesse zu erhalten verstand für sich und die Mitspielenden, die sie sichtlich beherrschte, so entfachte sie ein stürmisches Feuer als Ariadne, Johanna von Montfaucon, Adelheide von Wulldorf und Orsina. Da sie auf der Bühne zu Hause war, so nahm sie es manchmal in der großen Zahl von Lustspielen etwas leicht und verdeckte durch ein leiseres Sprechen, durch willkührliche Einschaltung von Worten und Sätzen — selbst in einem Kotzebue-

*) Ein Eduard Karschin gab 1802 in Königsberg den Ruf d. | in der „Schachmaschine."

ſchen Stück — ihre Unſicherheit. Darüber war der Dichter, welcher vorher proklamirt hatte, ſie ſey „in jeder Rolle eine treffliche und in vielen eine große Schauſpielerin", höchlich entrüſtet und er ſagte: „ſie ſpreche ſo, daß man ſie nicht verſteht und wenn man ſie vernimmt, ſo hört man Unſinn." Die Beiden verdarben es noch mehr mit ihm, da ſie die Beurtheilungen für nicht zutreffend erklärten. Mad. Karſchin, von idealiſcher Körperbildung, ſuchte es auch in pantomimiſchen Vorſtellungen der Hendel-Schütz gleich zu thun, die ſie in Königsberg und Danzig gab. Neben den „Attitüden der Lady Hamilton" zeigte ſie, ſtets weiß gekleidet, zwei Stunden hindurch Le Bruns Seelenmalerei „Schmerz, Schlauheit, Dummheit" darauf die Sphinx und Pygmalions Galatea, die Lucretia und die Niobe, im Geſchmack der italieniſchen Malerſchule die Magdalena in verſchiedenen Situationen, in dem altdeutſchen die Jungfrau Maria, ferner Medea die Kinder ermordend, Lady Macbeth nachtwandelnd, Ophelia im Wahnſinn. Die Vorſtellungen zeugten von einer lebhaften und glühenden Phantaſie, ſie verbanden Kraft mit Wahrheit — mogten nicht viel ſchlechter als die ihrer Vorgängerin ſeyn, ſprachen aber weniger an, weil ſie nichts Neues mehr waren.

Das Ehepaar Karſchin leitete eine Zeitlang eine in Detmold und Celle ſpielende Truppe, begab ſich darauf nach Oeſtreich und wirkte noch 1850 in Wien auf dem Theater in der Neuſtadt.

Friederike Krickeberg *), die Nichte der berühmten Charlotte Brandes und die Tochter des Balletmeiſters Koch, war in Hannover 1770 geboren. Sie kam nach Preußen, woher ihr Vater, der Sohn eines Amtmanns in Littauen und Mitglied der Ackermannſchen Geſellſchaft, gekommen war. Ekhof war ihr Lehrer, der ſie als Kind für den Vortrag einer Gellertſchen Fabel belohnte und ſie unter ſeiner Leitung in Gotha Liebhaberinnen in Luſt- und Singſpielen geben ließ. In Berlin vom Prof. Engel begünſtigt, ſpielte ſie die Soubretten und in Schwerin die erſten Liebhaberinnen, wo ſie mehrere Jahre mit Gaßmann mit großem Beifall zuſammen wirkte. In Schwerin verheirathet mit dem

*) Almanach von Wolff 1837. S. 105.

Schauſpieler Krickeberg wurde ſie 1801 Directrice. Schiller, der ſie perſönlich kennen gelernt, ſchenkte ihr ſein Wohlwollen und ließ „Maria Stuart" zuerſt von ihr in Szene ſetzen. Als Mad. Krickeberg das Fach der Mütter übernahm, ſchrieb Kotzebue für ſie „die Großmama." Seiner Einladung folgend verließ ſie Hamburg, wo ſie Mitglied des Theaters geworden, und ging nach Königsberg.

Von den erſten Lehrern hatte ſie im väterlichen Hauſe Unterricht in der Muſik und im Geſange erhalten. Gegen den Ablauf des vorigen Jahrhunderts war ein beliebtes Inſtrument die Glasharmonica, auf der ſich der Schauſpieler Bellmann 1790 hören ließ. Sie unterwies im Harmonicaſpiel einer der erſten Meiſter Röllich.

Sie gab in ihrer neuen Anſtellung die Iſabella in der „Braut von Meſſina", die deutſche Hausfrau. Weniger genügte ſie als Oberförſterin. Wenn in jeder ihrer Darſtellungen ſich eine mehr als gewöhnliche wiſſenſchaftliche Bildung kundgab, ſo mogte dieſe in Mütterchen der Art ihr nicht zu Statten kommen. Ungeachtet der Lobpreiſung von Kotzebue wurde wenigſtens bei den Königsbergern für die Oberförſterin keine Sympatie geweckt. — Wiederholt ließ ſie auf der Bühne die Harmonica ertönen und viele Hörer waren außer ſich, Damen fielen in Ohnmacht. In einer poetiſchen Aufforderung zu Harmonica-Concerten heißt es, ſie möge nicht wollen

Daß die Sehnſucht, aufgeregt
Durch die Meſſerſpitze,
Dargereichter Götterkoſt
Sich umſonſt erhitze.

Mad. Krickeberg wurde vortheilhaft in Berlin angeſtellt, wo ſie als Frau und Künſtlerin ſtets gleich geachtet 1837 ihr fünfzigjähriges Schauſpielerjubiläum feierlich beging, an dieſem Tage in den „Stricknadeln" ſpielte und noch in ſpäteren Jahren ſich Beifall erwarb. In Berlin verſuchte ſie ſich auch als dramatiſche Schriftſtellerin und die nach dem Franzöſiſchen bearbeiteten Luſtſpiele „der Kammerdiener", „die Odaliske" wurden wie überall, ſo auch in Danzig und Königsberg gern geſehn.

Ferſen war Buchhändler geweſen und trat unter dem angenommenen Namen in Liefland auf verſchiedenen Bühnen als Schauſpieler auf. Künſtleriſche Einſicht leitete ihn nicht ohne Glück, ſo lang er in ruhiger Haltung in dem etwas monotonem Vortrage einzelne Lichteffecte in ſeinen Gebilden ausſparte, aber er überſtürzte ſich, ſobald er in leidenſchaftliche Aufregung verfiel dermaaßen, daß man Alles vermißte, was ein Kunſtwerk heiſcht. Kotzebue ſelbſt, der ihn eines der bedeutendſten Mitglieder nannte, tadelte ſeine Rauhigkeit, wenn er etwas Unangenehmes zu ſagen habe und nahm Anſtoß an dem „unerträglich bellenden Ton" und legte ihm „die Vermeidung des Heulenden und Bellenden" ans Herz. Auf ſeinen Rath ging er zum älteren Heldenfach über. Es mußten alle Rollen ſo geſchrieben ſeyn wie „Nathan", wenn er gefallen ſollte, doch konnte er es nicht dahin zu bringen, daß Schwartz vergeſſen wurde, den Ferſen, ein langer ſchmächtiger Mann mit leidendem Geſichtsausdruck, zu erſetzen, beſtimmt war. Als Appiani war er nur in der erſten Hälfte gut, als Otto von Wittelsbach und Macbeth durchaus nicht genügend. Es konnte nur ſein Streben, nicht ſein Leiſten Anerkennung finden.

W. Melchior war ſchon früher dem Theater in Königsberg einverleibt geweſen. Mit dem weſtphäliſchen Heere kam er auf dem großen Rückzuge hieher und verſuchte ſein Glück auf den Bretern. Charakteriſtiſche Darſtellung bezeichnete ſchon ſein erſtes, beſcheiden rückhaltendes Erſcheinen in einem Kotzebueſchen Luſtſpiel als Invalide. In den Jahren 1815 und 1816 viel beſchäftigt zeigte er ein Talent, das bei dem zur Ausbildung gebotenen Anlaß überraſchende Fortſchritte machte, zeigte er, was er mit ſeiner tüchtigen Theaterfigur, mit ſeiner guten Stimme und ſeiner Gabe trefflichen Humors leiſten konnte. Es ſchadete ihm, daß neben ihm Feddersen ſpielte, deſſen Stellvertreter er füglich ſeyn konnte. Auch als Baßſänger befriedigte er, wo die komiſche Action das Vorwaltende war. In richtiger Abſtufung traf er ſtets das Maaß in Darſtellung der verſchiedenen Charaktere, des Onkels in Conteſſa's „Räthſel", des Zinngießers Bremer, neben ihm gab Wurm den Heinrich, des Monte Fiascone, Schnudrian und Herodes. Aber auch in ernſten Stücken, in Tragödien war er bisweilen vorzüglich zu nennen, ſo als Burleigh.

Louis Angely aus Berlin, am Ende des vorigen Jahrhunderts geboren, ein kleines ſchmiegſam bewegliches Männchen, hatte ſich auf vielen Gaſtſpielen genug Routine angeeignet, um Jocus zu treiben in mannichfacher Geſtaltung, ſo in der „Seelenwanderung" oder auch nur, wenn er mit einer Zahl charakteriſcher, an einem Geſtell hangender Perücken ſich unterhielt. Er drängte ſich in Nebenpartien oft auf ungemeſſene Weiſe vor und verdarb durch ein ungehöriges Uebertreiben manches Stück, in dem er nur mitzuwirken hatte.

Angely, der in Reval ſeine Studienjahre verlebt, kam 1814 nach Preußen und gaſtirte abwechſelnd in Danzig und Königsberg. Da der von Kotzebue erwartete Komiker nicht erſchien, ein andrer aus Riga berufener nicht gefiel, Lanz entlaſſen war, ſo machte Angely Figur, wenn auch „der wunderkleine Genaly" außerhalb des Theaters gegen den koloſſalen Theaterfreund Abraham Möller ganz verſchwand, mit dem er in Königsberg viel zuſammen war. Weniger als mittelmäßig gab er den Hurlebuſch und wurde hier von Kotzebue, deſſen Schützling er war, getadelt, den Adam im „Dorfbarbier" den Paul in der „Schweizerfamilie" den Thomas im „Geheimniß" *). Er gefiel um ſo weniger als Weiß und Wurm noch in lebhaftem Gedächtniß waren. Während der Miſere nach der Kotzebueſchen Direction trat er in Declamatorien auf, eine Dame trug Matthiſons „Adelaide" vor und er darauf die Traveſtie „Alte Kathrine" er ein anderes Mal eine Aufgabe zum Schnellſprechen „Wiſchiwaſchi", angeblich von Kotzebue, und als Seitenſtück „Schnickſchnack". Die Wahl zeugt für des Künſtlers Geſchmack. Im J. 1817 giebt er Gaſtrollen in Riga, ehe er ſein Amt als Vice-Director in Reval antritt. Er wird Regiſſeur des neu gegründeten Königsſtädter Theaters in Berlin. Weniger als Schauſpieler wirkt er hier, denn als Verfaſſer komiſcher Singſpiele, die meiſt aus dem Franzöſiſchen entlehnt ſind. Wer kennt nicht „die ſieben Mädchen in Uniform?" Ein Paar unter den vielen Stücken „das Ehepaar aus der alten Zeit", „das Feſt der Handwerker" verdienen nicht vergeſſen zu werden. Im J. 1821 giebt er wieder

*) Als Angely an einem Abend ausgepfiffen wird, läßt Kotzebue an das polizeiliche Verbot erinnern, laute Zeichen des Mißfallens zu geben.

Gaſtrollen. Mehrere Jahre macht er in Berlin ſtatt des Gaſtes den Wirth als Beſitzer eines Hotels. In Berlin ſtarb er 1836 *).

Eine Ueberſicht der unter Kotzebue beſchäftigten Schauſpieler und das Verhältniß der Oper zu ſeiner Zeit und zu der Hürays, giebt Nachſtehendes.

Menſchenhaß und Reue.

General	Hr. Krickeberg.
Gräfin	Mad. Krickeberg.
Major	Hr. Karſchin.
Meinau	» Lange.
Bittermann . . .	» Melchior.
Peter	» Angely.
Eulalia	Dem. Schubert.
Unbekannter . . .	Hr. Fedderſen.

Maria Stuart.

Eliſabeth	Mad. Krickeberg.
Maria	» Karſchin.
Leiceſter	Hr. Ferſen.
Talbot	» Fedderſon.
Burleigh	» Melchior.

*) Werther, der als Komiker angeſtellt wurde, ſtand in Riga, woher er kam, in großer Gunſt, die er hier nicht erringen konnte. Er kehrte nach Riga zurück. Louis Touſſaint wird als Baſſiſt 1816 angeſtellt. Neumayer und ſeine Gattin für die Oper gewonnen, geben den Tamino und die Pamina, Titus und Sextus ohne Beifall. Als Sängerinnen wirkten Dem. Schmach, Mad. Amal. Köttlitz geb. Backhaus und Mad. Caroline Zimmer in kleinen Partien. Auch deren Männer gehören zum Perſonal. Mad. Grundmann ſpielt die Oberförſterin, Mad. Herbſt, geb. Unzelmann, gleichfalls alte Frauen, Dem. Schubert, Dem. Jeannette Wachs (der Kotzebue ſchon zu Beinhöfers Zeit wohl wollte und ihr eine glänzende Benefiz-Vorſtellung verſchaffte) und Dem. Meyer, Tochter des verſtorbenen Souffleurs, Dem. Krickeberg Liebhaberinnen. Krickeberg, der Director in Schwerin, Gotha und Lübeck geweſen (das von ihm am letzten Orte begründete Theater übernahm Löwe und führte es bis 1810). Pfeil aus Stuttgart und Lange ſtellten Alte dar, dieſer ſang auch, Lanz d. j. ungeachtet der liſpelnden Stimme Liebhaber, Kobin und Loyal Bediente

Paulet	Hr. Mosewius.
Mortimer	» Büttner.
Aubespine	» J. Müller.
Kennedy	Mad Wolschowski.

Iphigenia in Tauris von Gluck.

	Danzig 31. März 1811. Direction von Hüray.	Königsberg 30. Juni 1815. Direction von v. Kotzebue.
Iphigenia . .	Mad. Ritzler.	Mad. Mosewius.
Oreſt	Hr. Bachmann d. ä.	Hr. Miller.
Pylades . . .	» Hüray d. ä.	» Neumayer.
Thoas . . .	» Frank.	» Mosewius.
Diana . . .	Dem. Bachmann, nachmalige Bröckelmann.	Mad. Neumayer.

Hüray eröffnet das Theater am 25. Aug. 1816 und führt eine neue Ordnung der Dinge ein.

Zu Kotzebues Zeit treten noch Viele von den alten Bühnenmitgliedern, selbſt ſolche auf, die mißbeliebig waren, weil ſie ſich überlebt hatten oder nie etwas zu leiſten vermogten. Ein durchaus neuer Kreis ſtellt ſich jetzt dem Publikum dar, nachdem Mad. Wolſchowski nach ein Paar Vorſtellungen unter der neuen Direction gleichfalls Königsberg verläßt.

Zwiſchen Hüray's erſter und zweiter Verwaltung fällt die des Poſener Directors Karl Döbbelin. Jene erſte wurde mit dem anſpruchloſen, anſtändigen und rühmlichen Wirken der Karoline Schuch verglichen. Bei Döbbelin werden wir dagegen in die Zigeunerwirthſchaft verſetzt vor Ackermanns Zeit, da eine Anna Chriſtina Ohlin das Regiment hatte *). Theophil Döbbelin hielt ſeinem jugendlichen Karl in einem Briefe eine Szene der Beſoffenheit aus dem Leben vor. In Königsberg wurde ein Komiker aus der Döbbelinſchen Geſellſchaft ausgeſtoßen weil er zu der Claſſe gehörte,

Was kann denn dieſer Miſere begegnen, ſie ſtecken u. ſ. w.

*) Die Aehnlichkeit dehnt ſich ſogar bis auf die Form der Komödienzettel aus. Wie jene es liebte, findet man unter den vielen in Bogenformat gedruckten aus Döbbelins Zeit einzelne mit Säulen und Bogenportalen geſchmückt, damit ſich dazwiſchen die Anzeige der Benefiz-Vorſtellung um ſo auffallender ausnehme.

ein Tenorist mußte beim Publikum Abbitte thun, weil er trunken an einem Abend auf die Bühne gekommen war, Ludw. Devrient weigerte sich fernerhin mit dem Heldenspieler aufzutreten, da dieser bei der Probe an den Damen den seiner Gattin angethanen Unglimpf thätlich gerächt hatte. Bei der Ordnung- und Zuchtlosigkeit eines zusammengelaufenen Trosses, gehörte es zur Regel, daß in jedem Trauerspiel gelacht wurde, weil Ungeschick und Mangel an Fleiß widerwärtige Entremets überall auftischte, selbst während der Gastdarstellungen des genannten Mimen. Die Spielenden wurden ausgezischt und verhöhnt, weil man sie des Auspfeifens nicht für werth hielt.

Als Hürays erste Direction ihre Endschaft erreicht hatte, erhob sich ein Streit zwischen drei Theater-Prätendenten der vom März bis Oct. 1817 währte. Christl, Paczkowska und Döbbelin bewarben sich um das Herrscherthum. Carl Christl (Cristel) als kgl. bairischer Schauspieldirector zeigte sich in Königsberg, bevor er in Riga als Gast auftrat, im Sommer 1816 in mehreren groteskcharakteristischen Rollen und gefiel als Herr v. Langsalm. Da es ihm bei der damaligen Versprengung des Personals an Unterstützung fehlte, so stellte er, um den Abend zu füllen, unter Zu-Rathe-Ziehung des Prof. Knorre, lebende Bilder auf, wie „die Gefangennehmung des General Vandamme." Christl entfernte sich, da Hüray erschien und kehrte wieder, da er ging. Zu den vielen Gästen, die im Juli und Aug. 1813 sich in Königsberg einfanden, gehörte Mad. Friederike Paczkowska. Sie gab die Blanca in Kotzebue's „Bayard", die Constanze im „Wasserträger." Drei Jahre war sie Mitglied der Bühne in Riga gewesen, wo auch sie durch lebende Bilder der Szene neuen Reiz zu verleihen gesucht hatte. In Danzig tritt sie 1817 als Maria Stuart, Lady Milford und in der Titelrolle eines von ihr in Versen abgefaßten Trauerspiels „Anna Nevil" auf. In Königsberg kann sie damals sich als Schauspielerin nur in Szenen empfehlen, die sie mit Barnschein und Neuhaus aus Petersburg darstellte, außerdem als Anordnerin lebender Bilder: „Der Schutzgeist Preußens kämpft mit Napoleon", „Mucius Cevola" (sic)*). Carl Döbbelin, Director in Posen, siegte über die

*) Eine Vorstellung der Art gaben zu der Zeit auch Ed. Bachmann und Frau, die weiter hinter der Kritik zurückblieb.

Mitbewerber. „Theaterliebhaber" unterſtützten ihn, als er in den „Zerſtreuten" und in einer Luſtſpielſzene „eine kleine Probe" ſeiner Kunſt in der Stadt ablegt, wo er als fünfjähriger Knabe im Trauerſpiel „Ugolino" ſich zuerſt auf der Bühne gezeigt hatte. Er lebte der frohen Zuverſicht des Gelingens, als er ſich nach Poſen begab mit dem Verſprechen, im October eine neue Bühne zu eröffnen. „Zwar hat man mir verſichert, ſchreibt er, ich würde nicht fortkommen, indem am hieſigen Orte kein Theater beſtehn könne, indeſſen glaube ich dieſes nicht" *).

Carl (Conrad Caſimir) Döbbelin wurde in Kaſſel 1763 geboren. Seine Eltern waren Carl Theophil Döbbelin und deſſen zweite Gattin. Frühe verließ er ſie und der Vater, als er ihm die Meldung vom Selbſtmorde des jüngern Sohnes nach Frankfurt a. M. machte, glaubte auch ihn, den er ermahnend ſegnet und bittet nicht länger „den verlornen Sohn zu ſpielen", nicht mehr wiederzuſehn. Carl Döbbelin, Sänger und Schauſpieler, ſtellte ſich 1788 an die Spitze einer in Magdeburg, Stettin, Cleve ſpielenden Truppe. Er gab als der erſte Vorſtellungen in Frankfurt a. d. O. 1789, da bis dahin das auf preußiſchen Univerſitäten gegen das Theater gerichtete Geſetz feſtgehalten wurde. Als neuen Schauplatz ſeines Wirkens erwählte er ſich darauf Polen und hielt ſich jetzt mit ſeiner Truppe regelmäßig jedes Jahr in Poſen auf. Wahrſcheinlich konnte er ſich mit ſeiner weniger als mittelmäßigen Geſellſchaft nicht mehr in Poſen halten, als er den Entſchluß faßte, ſich nach Königsberg zu überſiedeln. Hier bewährte er ſich weder als Director noch als Schauſpieler. Er trat immer ſeltener auf, indem er ſeinem Sohne ſeine

*) Nach Steinbergs Tode am 31. Jan. 1811 folgten bis auf Döbbelin zehn, bis auf A. Schröder zwölf Theater-Verwaltungen auf einander: 1) Fleiſcher und Weiß bis 20. Sept. 1811. 2) Hendel-Schütz bis 23. Oct. 1811. 3) Fleiſcher und Weiß bis 3. Sept. 1812. 4) Weiß bis 4. Sept. 1813. 5) Beinhöfer bis 1. Oct. 1814. 6) Kotzebue bis 5. Oct. 1815. Derſelbe erklärte, daß 50,000 Thlr. jährlich zur Erhaltung des Theaters erforderlich wären. 7) Feddersen, Moſewius und J. Miller bis 1. Nov. 1815. 8) Reg.-Rath Müller bis 13. Mai 1816. 9) Hüray mit der Danziger Truppe bis 11. März 1817. 10) Döbbelin mit der Poſener Truppe bis 4. Apr. 1819. 11) Hüray bis 6. Juni 1823. Vom 13. Febr. bis 5. Oct. war das Theater unter gerichtlicher Sequeſtration. 12) A. Schröder mit der Stettiner Truppe.

Rollen abtrat, mit neuen befaßte er ſich nicht mehr oder wenigſtens lernte er dieſe nicht. In manchem alten Stück konnte ihm Beifall nicht verſagt werden, ſo in „Röschen und Colas", in welchem auch ſeine Gattin geb. Feige, die beinahe ganz den Bretern entſagt hatte, die Mutter Anne höchſt ergötzlich ſpielte. Er gab alte Polterer, ſo den Koſaken-Hetman, den Schuſter Brandel. Auch übernahm er größere Baßpartieen, den Tobias Filz, Papageno, Richard Voll. „Die Schweizerfamilie", mit der er ſein Werk begann, fiel mittelmäßig aus. Der Beſuch war ſehr matt, da die guten Schauſpieler ihm nicht treu blieben und die ſchlechten keine Zuſchauer herbeizogen. Schon im Dezember ſchloß er an einem Abend das Schauſpiel vor dem Anfang und gab als Grund — ungewöhnlich genug — das „zu ſchlechte Wetter" an. Die Dutzendbillete fanden ungeachtet ihrer Wohlfeilheit keine Abnehmer. Der Director ſetzt ſeine Hoffnung auf gaſtirende Notabilitäten und begiebt ſich auf Reiſen, um ſolche zu gewinnen und zugleich für paſſend mitwirkende Kräfte zu ſorgen. Seit ſeiner Zeit iſt es nicht ungewöhnlich, daß Sänger und Schauſpieler nur für die Dauer des Gaſtſpieles eines zu erwartenden berühmten Künſtlers zur Vermehrung der Truppe hinzugezogen werden. So jetzt das aus früherer Zeit bekannte Sängerpaar Herrmann, denn Fiſcher ſoll erſcheinen. Während der Abweſenheit des Directors wird an deſſen 55ſten Geburtstage 1818 ſein fünfzigjähriges Jubelfeſt gefeiert durch die Vorſtellung des „deutſchen Hausvaters" und die Titelrolle ſpielt der alte Ströbel, der gleichfalls vor 50 Jahren zuerſt die Bühne betreten. Durch einen rothen Zettel wird die Ankunft des in guter Erinnerung ſtehenden K. Preuß. Kammerſängers Fiſcher gemeldet. Bei erhöhten Preiſen fällt ihm die Hälfte der Einnahme zu. Als Fiſcher Königsberg verlaſſen, begiebt ſich bald darauf die Geſellſchaft auf Reiſen nach Elbing und andren Städten und eröffnet wieder im Auguſt in dem baulich verbeſſerten, decorativ verſchönerten Hauſe — im Zuſchauerplatz prangten jetzt zwei Trimeaux — hieſelbſt ihre Vorſtellungen. In einem ſonſt nicht brauchbaren Schauſpieler Büchner ward ein fleißiger Regiſſeur angeſtellt *). Es wird nämlich die Einlei-

*) A. Schröder, der dazu erkohren iſt, giebt ein Paar Rollen und verſchwindet wieder.

tung zum Empfange L. Devrients getroffen, der von Danzig erwartet wird, wo er andere Unterſtützung, ehrenwerthere Geſellſchaft gefunden. Devrient beendigt ſein Gaſtſpiel im October. Im November iſt wieder die Tänzerfamilie Kobler aus Wien in Königsberg, die zuſammen mit dem Balletmeiſter Selke mehrere Vorſtellungen auf der Bühne giebt, um der gefährlichen Nachbarſchaft der Tourniaireſchen Kunſtreiterbude in etwas zu begegnen. Im Dezember erſcheint Anſchütz mit ſeiner jugendlich blühenden Gattin und ſpielt den Januar 1819 hindurch. Während der Zeit wird Wurms nahe bevor ſtehendes Gaſtſpiel angezeigt, nachdem die erwartete Milder-Hauptmann abgeſchrieben hat. Spaßig klingt es, daß die Muſikfreunde, die die Darſtellungen der Geſangesfürſtin bewundern wollten, durch die Karikaturgemälde des Komikers entſchädigt werden ſollten, denn es ſind Billete zu dem Gaſtſpiel der Milder-Hauptmann ausgegeben, die zu denen Wurms zu benutzen ſind „widrigenfalls auf dieſelben nicht weiter Rückſicht genommen werden kann.“ Für die Lachluſtigen wurde reichlich von Wurm geſorgt und als er Ende März von dannen zieht, klingt die heitere Stimmung noch nach, ſelbſt bei „Kotzebue's Todtenfeier“ die mit „Auferſtehn, ja auferſtehn“ ſchließen ſollte. Vorher laut dem Zettel zeigte die Szene: Nacht, gothiſche Halle im Mondſchein, Thalia mit der umflorten Lyra. „Man hört den dumpfen Ton einer Glocke“ *). So etwas war der Thalia noch nicht vorgekommen, die als ſie mit den Worten begann:

Er iſt dahin!

von Seiten der reich verſammelten Studentenſchaft ein immer lauter ſich wiederholendes Bravo weckte und ſcheu zurückwich, worauf „das verlorne Kind“ und „die Zerſtreuten“ aufgeführt wurden. — So viel gab es während Döbbelins Direction zu ſehn, und dennoch ſind die bezüglichen Jahrgänge der Komödienzettel außerordentlich dünn und dennoch ſind gar viele Vorſtellungen nicht gegeben, die oft pomphaft genug angezeigt waren. Auf den letzten Zetteln leſen wir als Unterzeichnung nicht mehr: „Döb-

*) Nicht Jeſter, v. Baczko und v. Wichert betheiligten ſich während dieſer Zeit an den dramatiſchen Hervorbringungen. Zum Beſten der Stadtarmen wurden zwei Stücke des hieſigen Rendanten Marquisdorff, jedes einmal, gegeben.

belin" ſondern „die vereinigte Geſellſchaft" obwohl man wußte, daß es eine veruneinigte war.

Von den einzelnen Mitgliedern der Döbbelinſchen Direction iſt nur wenig Erfreuliches aufzuzeichnen.

Wie in Danzig kurze Zeit als Muſik-Director Heinrich Marſchner wirkte, ſo in Königsberg Richard Wagner. Zuerſt finden wir ihn im Januar 1819, der zur „Donna Diana", als ſie zum erſten Mal auf die Szene kam, Arie und Chor des vierten Aktes componirt hatte.

Die angeblichen Sänger des Perſonals ſangen, weil Opern verlangt wurden; lieber wären ſie allein im recitirenden Schauſpiel aufgetreten. Als die Sängerin Becker von Riga auf ihrer Rückreiſe in Königsberg ſich wieder hören laſſen wollte, konnte dies nur im Concerte geſchehn. Roſenberg und Minarzick waren Tenoriſten. Der letztere hatte eine gute Stimme, war aber ſo häßlich, ſo ungelenk, daß Emter ſich gegen ihn vorzüglich ausnahm. Roſenberg ſpielte den Friburg und den Fridolin wenig anſprechend. Neben Döbbelin dem Vater und Sohn war Baſſiſt oder vielmehr Baritoniſt Meixner, der als Axur, Abbé, Schiffscapitain, Lux, aber mit beſſerem Erfolg als Dalner in der „Dienſtpflicht" und in ähnlichen Charakteren auftrat. Conrad Döbbelin 1799 in Neubrandenburg geboren, mußte als zwanzigjähriger Jüngling ungleich mehr übernehmen, als er bewältigen konnte, indem ihm in Oper und Schauſpiel jede hervorſtehend komiſche Rolle übertragen wurde; häufig wenn des Vaters Name auf dem Zettel ſtand, mußte er für ihn ſpielen. Zu oft war noch der Anfänger ſichtbar, der erſt nach Jahren zu der Bedeutung kam, die er als Darſteller, Regiſſeur und Director erhielt. In Koburg-Gotha verſieht er noch jetzt mit Beifall als der erſte das Fach des komiſch Charakteriſtiſchen. In Königsberg gab er den Adam, Thomas, Hieronymus, Monoſtatos und beſonders ſolche Rollen, die eine maaßloſe Uebertreibung geſtatten, da die Natur ſchon in Haltung und Geſichtsbildung ihn auf die Karikatur gewieſen zu haben ſchien. Drei Schauſpieler Joſt waren Mitglieder der Truppe, alle drei ſich vorzugsweiſe zum Komiſchen hinneigend, die weil ſie nicht gleichzeitig angeſtellt waren in dem Beiſatz sen. und jun. wechſelten und die, da zwei von ihnen Karl hießen im Perſonenverzeichniß ſchwer von einander zu trennen ſind. Einer

von ihnen kam von Posen und ist unbedeutend. Der zweite Carl Jost vom k. Würtembergschen Theater zeichnete sich bei seinem ersten Auftreten als Goldoni's Schwätzer und als Koke in „Parteienwuth", so vortheilhaft aus, daß seine Anstellung als feiner Komiker und Intriguant nur Freude erwecken konnte. Allein in einem Vereine, wo oft ohne gehörige Probe, ohne einmal gelernt zu haben, beinahe jeder schlechtweg drauf losspielte, vernachläßigte er sich dermaaßen, daß er kolossale Rückschritte machte, endlich von keiner Bühne mehr begehrt wurde und zuletzt mit Kuckkastenbildern auf Jahrmärkten umherzog. Der dritte ist der früher genannte Jost, ein trefflicher Künstler, der von Riga 1818 nach Königsberg kam, den Franz Moor, den Rudolph in der „Banditenbraut", den Lämmermeier und den Schneider Fips gab, während seine Gattin den Sextus sang. Nur zu bald verließ er einen seiner Befähigung nicht angemessenen Schauplatz. Die Väter wurden mittelmäßig von Schultze und Sempf gespielt, dieser wurde Mitglied des littauischen, jener des Danziger Schröderschen Theaters. Schultze war noch sehr jung, that für seine Weiterbildung nichts, lernte nie und spielte vielleicht nur Alte, weil hier eine Vernachläßigung in der Tracht, Dementi in der stockenden Rede weniger auffielen. An Sempf konnte man wenigstens rühmen, daß er es so gut machte, als er im Stande war. Unentbehrlich wie Döbbelin d. j. war Gustav Laddey, nur um ein Weniges älter, der jeden Tag, wenn nicht gesungen wurde, auf dem Zettel erschien und der voll feurigen Eifers bestrebt war, das ihm inwohnende glückliche Talent zur Reife zu bringen. Seine mehr durchdringende als angenehme Stimme, das Störende der heimischen Aussprache verstand er bis auf einen gewissen Punkt zu beherrschen. Bei seiner zierlichen Gestalt, bei seinen leichten Bewegungen hatte er alle ersten Liebhaber, alle jugendlichen Helden auszuführen. Laddey, Sohn eines Amtmanns in Littauen, wurde in dem Gymnasium in Königsberg gebildet, in welchem einst Kühne-Lenz seine Bildung empfangen. Schon auf der Schule entglühte er für das Theater, dirigirte Privatbühnen und spielte hier nicht, wie gewöhnlich, nur in Kotzebueschen Almanachsstücken, sondern in fünfaktigen Trauerspielen die Hauptrollen. Ihm konnte es nach Döbbelins Fall nicht an

einer paſſenden Stelle bei Schröder fehlen*), deſſen Nachfolger er ſpäter als Director und Reſtaurator des verfallenen Danziger Theaters wurde. Lange wirkte er als ein geachtetes Mitglied des Königsſtädter Theaters in Berlin. Gegenwärtig iſt er mit ſeiner zweiten Gattin, geb. Weinland, beim Hoftheater in Petersburg angeſtellt. Ladey trat zuerſt öffentlich auf als Fritz Böttcher im „Kind der Liebe"; in Königsberg gefiel er als junger Klingsberg, Ferdinand in „Kabale und Liebe" als Schill und Körner in zwei Stücken von v. Schaden, als Mortimer, Fiesco, als Roderich im „Leben ein Traum", als Jaromir in der „Ahnfrau" welche zu ſeinem Benefiz im Mai 1818 zuerſt dargeſtellt wurde. Zu vielen Helden reichte damals noch nicht ſeine Kraft aus. In Königsberg vermählte er ſich mit der mehrere Jahre älteren

Chriſtiane Möſer, geb. Feige, einer Verwandtin des Directors und der abgeſchiedenen Gattin des Muſik-Directors Möſer. Sie ſang in Königsberg noch die Aſchenbrödel, Fanchon, Emmeline und Pamina und ergriff darauf das Fach der alten Frauen. Hier trug ſie ihr entſchiedenes Spiel noch mehr zur Schau. Sie gab die Frau Miller in „Kabale und Liebe", die Frau Krebs im Luſtſpiel „der gerade Weg der beſte." Haushälterinnen zeichnete ſie mit widerwärtiger Wahrheit. Amalie Hartmann war erſte Liebhaberin. Auch ihr, einer hochgewachſenen Schönen hätte man mehr jugendliche Befangenheit gewünſcht. Schon ſeit 1811 und 1812 war ſie in Königsberg bekannt, wo ſie die Afanasja gab und „die Kindesmörderin" deklamirte. Jetzt erſchien ſie als Louiſe in „Kabale und Liebe", Amalia in den „Räubern", Emma in in den „Kreuzfahrern", Eliſene; auch manchmal in Opern ſo als Papagena. Luiſe Scharpff aus Frankfurt a. M., die ſich eine Schülerin der Hendel-Schütz nannte, war bei weitem mehr Künſtlerin. Bei ihrer impoſanten Größe waren ihre Bewegungen etwas ſchwerfällig und ſie eignete ſich nicht zu zarteren Charakteren, um ſo weniger als Ladey der erſte Liebhaber war. Sonderbar nahm es ſich aus, als er ſie als Johanna von Montfaucon auf ſeinen Armen auf die Bühne brachte. Julie in „Fiesco" Maria Stuart, Johanna von Orleans, Lady Milford, Donna Diana ſtellte ſie dar und hier war ihr Vortrag anerkennungs-

*) Kurze Zeit vorher gehörte er zur littauiſchen Truppe.

werther als wenn sie in Opern als Prinzessin im „Johann von Paris", als Königin der Nacht ihr Licht leuchten ließ. Als Devrient gastirte, wurde sie wie der letztgenannte Jost schmerzlich vermißt *). Sie kehrte zurück, als Devrient Abschied genommen, wahrscheinlich weil der Director die Gehalte einschränken zu müssen glaubte in einer Zeit, in der die Zuschauer nur um des einen Künstlers willen das Theater besuchten. Die zweite Liebhaberin war damals Amalie Eunicke, eine Soubretten-Figur, die durch ihr Spiel als Jessica, als Röschen in Körners „Nachtwächter" nicht anziehn konnte. Sie verließ das Theater um eine Zeitlang als Staatsräthin Avarin eine vornehme Dame darzustellen **).

Die Besetzung eines Trauerspiels zu Döbbelins Zeit ist oben gegeben, die einer Oper im Vergleich zu der unter Schröders Directorat ist folgende:

Zauberflöte.

	Danzig 20. Januar 1822.	Königsberg 26. Dezember 1818.
Sarastro	Hr. Genée.	Hr. Meixner.
Tamino	» Adam.	» Rosenberg.
Königin der Nacht .	Mad. Kühne.	Mad. Scharpf.
Pamina	» Adam.	» Möser.
Papageno	Hr. Schwarz.	Carl Döbbelin.
Monostatos . . .	» Bachmann.	Hr. Döbbelin d. j.

*) Auch der andere Karl Jost betheiligte sich damals wenig an den Darstellungen und das Ehepaar Deny sah sich von ihnen ausgeschlossen.

**) Neben ihr kamen, um neben Devrient zu wirken, nach Königsberg Mad Colbe, Dem. Ettingen, Albert, Fichtner, die ohne es zu wollen, das Publikum zum heitern Mitspielen aufforderten. Jene waren Lears Töchter, diese Liebhaber. Von ihnen war ein solcher Pegelow, der den Benjowski, auch den Macaire gab, der aber mit seinem Dragon bald abzog. Wohlbrück, jünger als Gustav Wohlbrück, wie er Komiker, wurde verabschiedet. Büchner aus Riga. Regisseur, spielte Alte. Ferdinand Deny und seine Gattin Sophie Deny waren für das Trauerspiel angestellt, zwischen 1807–1809 spielten beide in Danzig Liebhaber und Liebhaberinnen, er gab den Karl Moor, sie die Elvira in der „Schuld"; Beyer Liebhaber, er schloß sich später an die littauische Truppe. Die Hülfe der Mad. Carnier und Mad. Josepha Royssen, die früher genannt sind, wurden damals in Anspruch genommen. Vor Mad Laddey spielte alte Frauen Mad. Lösch. Dägen, Hill, Unger, Voß, Vollmer waren ganz unbedeutend. Als Merkwürdigkeit ist Dem. Luise Hartmann als „Souffleuse" anzuführen.

Nie verbreiteten bis dahin die Gäſte über das königsbergiſche Theater größeren Glanz, als da Döbbelin es leitete.

Joſeph Fiſcher, der berühmtere Sohn eines berühmten Sängers, ein Günſtling des Königs Hieronymus, reiſte 30 Jahre alt 1810 nach Petersburg und gab ſchon damals auf der Durchreiſe Gaſtrollen in Danzig und Königsberg. Bei der Trennung der Sänger und Schauſpieler ſchienen die Künſtler die Meinung gefaßt zu haben, daß der Sänger nicht zu ſpielen nöthig habe, daß die zu ſingenden Worte gleichgültig ſeyen, die der Zuhörer im Arienbuch nachleſen oder ungehört laſſen könne. Fiſcher, der erſte Sänger Deutſchlands, zeigte ein glänzendes Beiſpiel des Gegentheils; der begeiſternde Heroismus, die gemüthliche Komik, die er entwickelte, ſtand mit ſeinem durchaus deutlichen Vortrag im Geſange im wundervollſten Einklang. Als Ubaldo in „Camilla" wirkte er durch ſein ſtummes Spiel wenigſtens eben ſo viel als durch ſeine Stimme. Er erſchien in Danzig am 21. Oct. und ſang den Don Juan, Osmin, Arur und Maſſeru in Königsberg am 21. September und hier trat er noch außerdem als Saraſtro, Titus, Figaro und als Waſſerträger auf und entzückte, mit allen Gaben für Auge und Ohr reichlich ausgeſtattet, durch die vollendetſte Löſung der Aufgabe, deren Größe bis dahin kaum erkannt war. Im Don Juan ließ er etwas das Diaboliſche hindurchblicken und er beſtrebte ſich, wenigſtens ſpäter, ihn ſo zu geben, wie Hoffmann ſich den Charakter denkt *). Wie das Champagnerlied, ſo mußte regelmäßig in „Figaro" die Arie „dort wo Lanzen und Schwerter erklingen" wiederholt werden.

Beim zweiten Gaſtſpiel in Königsberg, das am 23. April 1818 begann, (ſeine Stimme hatte bereits etwas an Friſche verloren), kam noch ein neues Intereſſe hinzu, das, wenn es auch von der Kunſt fern abliegt, eine bis zur höchſten Spannung anziehende Kraft äußerte. Er kam nach Königsberg, während die durch ihn herbeigeführten Vorgänge im Opernhauſe in Berlin noch auf das Lebhafteſte beſprochen wurden, in Folge deren er ausgeziſcht und zum Entweichen gezwungen war mit Aufgebung einer lebenslänglichen Anſtellung und eines Gehaltes von 4000 Thlr. Am 20. Febr. erhöhte er als Don Juan durch neuen Ruhm den

*) Einmal gab er auch den Leporello.

alten wohl erworbenen. Wie gewöhnlich erſcholl ein da Capo als er: „Leiſes Sehnen, ſüßes Flüſtern" geſungen hatte, allein er acceptirte es nicht und als er durch ein tumultuariſches, nicht endendes Rufen gezwungen werden ſollte, ſo trat er ab, um zu zeigen, es habe nicht die „verſammelte Menge eine furchtbare Majeſtät", für ihn, ſelbſt bei Beſetzung der erſten Logen. Die Frage, zu deren Beſprechung v. Baczko einmal Gelegenheit fand, ob ein da Capo eine Bitte ſey, die der Schauſpieler unerfüllt laſſen könne, oder ein Befehl, dem er genügen müſſe, wurde in Zeitungsartikeln und eignen Schriftchen *) mit leidenſchaftlichem Eifer erörtert. Ein Aufſatz vom beleidigten und beleidigenden Sänger mit ſeiner Namens-Unterſchrift „Ueber die Art, wie hier Kunſtleiſtungen aufgenommen werden" goß Oel in die Flammen. Er ſagt hier, er gebe in jeder ſeiner Darſtellungen das Beſte, ſoviel er vermöge, und ſo nach und nach ſein Daſeyn, bei ſolcher Behandlung wäre auch die höchſte Beſoldung keine Entſchädigung und er müſſe den Wanderſtab ergreifen. Rechtskundige entſchieden, daß nichts vorgefallen wäre, was eine Löſung des Contrakts zur Folge haben könnte, dennoch begehrte Fiſcher und erhielt ſeine Entlaſſung. Aber dennoch mußte er noch einmal vor dem aufgebrachten Publikum — ſeine Anhänger und Vertheidiger erhöhten nur die Mißſtimmung — auftreten, um die bitterſte Kränkung und Zurechtweiſung zu erfahren. Zur Erreichung eines patriotiſchen Zwecks war der König um Bewilligung des Opernhauſes zu einer Vorſtellung gebeten, in der Fiſcher mitzuwirken ſich verbindlich gemacht hatte. Wenige Tage nach der Entlaſſung erfolgt die königliche Genehmigung und der Sänger wird in Ausſicht der um ſo größeren Einnahme vermogt, das beſtimmte italieniſche Intermezzo vorzutragen. Er erſcheint, dem Anſehn nach ruhig und unbefangen, als in einem furchtbaren Toben auf Abbitte gedrungen wird. Man läßt ihn nicht ſingen, er verbeugt und entfernt ſich und Devrient erklärt die Vorſtellung für beendigt.

Unter den in Königsberg zu gebenden Gaſtrollen fehlte nicht „Don Juan". Das Publikum ſchien für den ihm gewordenen

*) „An das gebildete kunſtliebende Publikum. Von einem Berliner." Berlin 1818.

Unglimpf ihn durch Zeichen des Enthuſiasums entſchädigen zu wollen und zu ihnen gehörte auch der da Capo-Ruf nach jener Arie. Es ſchien viel gewagt, um ſo größer war aber die Freude, als Fiſcher bereitwillig dem Verlangen entgegenkam und das Champagnerlied italieniſch vortrug. Zu den neuen Rollen, in denen er gleichfalls einſtimmige Bewunderung erregte, gehörte der Buceſalo in den „Dorfſängerinnen" und der Schuſter Sandrino in jenem Intermezzo „Il Geloso" das er zuſammen mit Mad. Herrmann zu allgemeiner Heiterkeit italieniſch darſtellte. Als zum Beſten des abgebrannten Creuzburg eine Vorſtellung gegeben wurde, ſo genügte Fiſcher gern der Aufforderung zum Mitwirken. Ueberſchüttet mit Beifall — wenn damals auch noch nicht mit Blumen und Kränzen — begleitet mit Liebe und Glückwünſchen verließ er, nachdem er zuletzt in einer „muſikaliſchen Unterhaltung" bewundert worden war, Königsberg und ließ es die hieſigen Verehrer nicht als möglich erſcheinen, daß er im Stande wäre, durch maaßloſen Künſtlerſtolz, wie man las, gröblich zu beleidigen oder gar zu inſultiren. Er reiſte in Deutſchland umher, hielt ſich am längſten in München auf, ging nach Italien und war eine Zeitlang Impreſario des Theaters in Palermo.

Der bis jetzt noch unübertroffene Schauſpieler Ludw. Devrient trat auch zu verſchiedenen Malen, wenn nicht in Königsberg, ſo in Danzig als Gaſt auf. Aus einer Kaufmannsfamilie in Berlin ſtammend, mit Halbbrüdern erzogen, von der herrſchſüchtigen Mamſell Dübois, die das Hausweſen verwaltete, gemißhandelt, fand er Troſt bei ſeinem Onkel und ſpielte mit der Couſine ſchon als Kind Komödie, nachdem er, wie viele Schauſpieler damals, durch den Vortrag einer Gellertſchen Fabel ſein deklamatoriſches Talent bewährt hatte. Die Jugendgenoſſin, die er in Königsberg nach langen Jahren wiederfand, bewahrt ihm ein freundliches Andenken. Da er zum Krämer nicht taugte, der er werden ſollte, zur Flucht einmal eine Eiſenſtange zerſägte, um den Mercurſtab gegen den Jocusſtab zu vertauſchen, ſo gab der Vater endlich nach. Er konnte Schauſpieler werden, aber er ſollte nicht in Berlin und nicht unter ſeinem Namen ſpielen. Die Bedingung war ihm keineswegs gleichgültig. Wie „niemals ſeine Muſe um den Beifall der Menge auch nur die leiſeſte Gunſt

gewährt", so verletzte es damals schon seine Künstlerehre, sich seiner Gaben zu schämen und sie denen vorzuenthalten, die er liebte und von denen er geachtet seyn wollte.

Emanuel Devrient, der Vater des Buchhändlers, erkannte auf der Leipziger Messe in dem einzigen talentvollen Mitgliede der dorthin gekommenen Schauspieler-Gesellschaft seinen Halbbruder, der sich Herzberg nannte. Durch seine Vermittlung fand er in Dessau eine für seine Fähigkeiten geeignete Stellung. Durch ihn erhielt er, als er einer Einladung, zum Theater in Breslau überzugehn, folgte, vom Vater die Erlaubniß, fernerhin als Devrient zu spielen. Nachdem Zweifel an seiner Kraft, wie sie im Künstler gewöhnlich aufzusteigen pflegen, glücklich überwunden waren, rang er danach, in seiner Vaterstadt den glücklichen Erfolg seines Strebens darzuthun. Nur mit Mühe brachte er es dahin, daß man ihn zu einer Gastrolle zuließ und es wäre nicht zur Darstellung gekommen, wenn er nicht auf den Proben durch eine klüglich angenommene Weise Iffland getäuscht hätte. Wenn F. L. Schröder die Rollen beherrschte durch die Macht erblich überkommener Manieren, so stimmte sie Iffland gemäß der von ihm ausgeklügelten Tournüre zu einem Mittelmaß des Darstellbaren herauf oder herab. Devrient dagegen bildete von innen heraus und entwickelte aus dem Kern die jedesmalige äußere Gestalt, die sich wieder verschieden entfaltete nach der bedingenden Umgebung, nach den von außenher einwirkenden Einflüssen. Selbst in dem Döbbelinschen Personal fand er sich zurecht und brachte Zusammenhang in die zerstreuten Kräfte. Er war, so heißt es, „ein Künstler mit einer Auffassungsgabe, wie sie außer ihm, noch keinem Sterblichen gegeben war; wie hoch der Dichter auch fliegen mag, er fliegt ihm nach, erreicht, überholt ihn; seine Heimat ist das Reich der Phantasie, im Gebiete der prosaischen Wirklichkeit ist er fremd, auch verschmäht er, sich mit ihr vertraut zu machen" *). Der Moment bestimmt und regelt sein Spiel, die Mimik zerfließt mit dem Vortrag zu einem Guß, die Declamation erhält den rechten Ausdruck erst in der Gebärde. „Das Außerordentliche, Entsetzliche, Grausen-Erregende, das Bizarre und das Lächerliche von den feinsten,

*) Berlins dramatische Künstler von L. D. R., Berlin 1829. S. 22.

leiſeſten Zügen bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks, das war das Gebiet, welches er mit der genialſten Charakteriſtik und wahrhaft poetiſchem Humor beherrſchte. Das große feurige Auge, ſchwarz wie das reiche Haupthaar, in frappanteſtem Rapport mit dem unausſprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte Blitze ſchleudern, aber auch mit der liebenswürdigſten Schalkheit anziehn" *). Wenn er der ſchlanke, leicht bewegliche, bleiche Mann in jeder Rolle auch neu und originell war, ſo konnte er doch von mancher Eigenthümlichkeit nicht laſſen. So pflegte er, wenn ihn eine Perücke nicht daran hinderte, gern eine volle Locke von der erhabenen Stirne zu ſtreichen. In jeder Tracht nahm er ſich, ſelbſt wenn er den Franz Moor ſpielte, gefällig, ja impoſant aus. Vorzüglich ſtand ihm ein ſeidenes Habit im Geſchmack Louis' XIV. Jugendlich wie ein Student war er in der „Macht der Verhältniſſe" als der Dichter Weiß. Wirklich ſchön war er in der „Hedwig". Als Lear „jeder Zoll ein König" ſchien er, obgleich nur von mittlerer Größe, ſich zu einer Rieſengeſtalt zu erhöhen. Es verwirrte ihn nicht, wenn ihm als Kapuzinermönch in „Wallenſteins Lager" der Bauch niederglitt, als er eine Zahl gläubig andächtig ſich beugender Soldaten bedachte, indem er in polternder Rede auswarf, wenn es ihm als Dobroslav paſſirte, daß er der Eiſene zugleich mit dem Schleier den Kamm abriß, den er ungeachtet ſeines wüthigen Eifers aufzuheben nicht unterließ. Als Wallen in „Stille Waſſer ſind tief" wollte es ihm, da er unmittelbar aus einer Geſellſchaft auf die Bühne gekommen, Anfangs gar nicht gelingen, allein das Publikum ſah ſich bald für ſeine Nachſicht durch ein glänzendes Spiel von überſprudelnder Laune belohnt. Man denkt ſich Devrient, den gangbaren Erzählungen zufolge außerhalb der Bühne nur im Weinhauſe und ſelbſt auf der Bühne nur in der Begeiſterung der Weinlaune. In Königsberg zeigte er

*) Ed. Devrient III. S. 358. Er findet L. Devrient, der ſonſt mit Fleck verglichen wird, im Bilde Brückners wieder. Aus Familien-Nachrichten hat der Verf. in der Schilderung ſeines Oheims nichts hinzugefügt zu dem, was man zerſtreut bei Lyſer, Funk, Rellſtab und in nicht unterzeichneten Zeitungs-Artikeln findet. Hatte ſeine Sprache wirklich einen hohlen, naſalen Kehlton? Die „Devrient-Novellen von Heinrich Smid. Berlin 1852." friſchen manche Erinnerung auf

empfänglichen Sinn für geräuſchloſes Familienleben *), Mäßigkeit im Trinken, wenn er auch der Gewohnheit treu blieb, unmittelbar nach dem Aufſtehn durch ein Glas Arrak der Nervenerſchlaffung zu begegnen **).

Wenn die Hendel-Schütz nicht mehr das Blüthenalter ihrer Kunſt, ſondern nur den Alten-Weiber-Sommer uns genießen ließ, ſo kam Devrient wie Fiſcher in der Zeit der vollen Kraft und der Höhe ihrer Kunſt.

Die Reihe der Vorſtellungen in Königsberg eröffnete Devrient am 5. Sept. 1818. Er tritt mit gleich glänzendem Erfolg in Trauer- und Luſtſpielen, in manchen zweimal, auf. Kurz auf einander folgen: „Lear", „Kaufmann von Venedig", „Räuber", „Kabale und Liebe" (Wurm), „Wallenſteins Lager", „Bayard" (Paolo Monfrone), „Wald bei Herrmannſtadt", „Beſtürmung von Smolensk" (Urskow), „Jude", „Amerikaner", „Macht der Verhältniſſe", „Hedwig" (Rudolph) Zur ernſten Klaſſe gehören mit die kleinen Stücke: „der arme Poet" und „Garrick". Wenn die Kunſtfreunde auch jeden Abend ihre Erwartungen weit übertroffen ſahen, ſo erhielten ſie in dieſen Erſcheinungen etwas, das nur

*) Im Hauſe ſeiner Couſine und ihres ihm werthen Mannes, der für ihn die Geldangelegenheiten mit der Direction beſorgte, lebte Devrient mit den Kindern ſpielend von früh bis ſpät, wenn nicht Probe oder Vorſtellung oder zu ſeinem Leidweſen eine nicht abzulehnende Einladung zu einer Geſellſchaft ihn abrief. Auch hier galt ſeine Unterhaltung oft nur allein ſeiner Couſine, ſo im Hauſe des Kaufmanns T. Dies verdroß die Anweſenden und der Kaufmann Weiſe, der ſich unter den Gäſten befand, bekannt durch ſeine außerordentliche Komik, mit der er den edlen Tarar u. ſ. w. in glücklicher Karikirung vorzutragen verſtand, übernahm es, den Fremden aufzuſtacheln. Er trat in den Damenkreis und ahmte eine bekannte Perſönlichkeit im jüdiſchen Jargon nach. Devrient wurde ſtutzig und, als er eine Weile lachend zugehört, ſprang er auf und eröffnete einen Dialog und zugleich mit jenem zuſammen ein Treibjagen von der glücklichſten Laune und dem ſchlagendſten Witz, ſo daß die Verſammlung bis in die Nacht hinein in der köſtlichſten Stimmung zuſammen blieb. In einer anderen Geſellſchaft, aufgefordert einen Scherz zum Beſten zu geben, ſtellte er durch das Zwinkern der Augen einen Sprüh- und Platzregen dar mit obligatem Blitz und Gewitter, bis er mit der Fauſt auf den Tiſch ſchlagend, den Ueberraſchten erklärte, daß es eingeſchlagen habe.

**) An ihr litt er, ſeitdem er, wie die Rede ging, zur Stärkung ſeines Gedächtniſſes ein Biergias voll Senf zu ſich genommen hatte.

durch ihn Bestand hatte, es waren gelungene Original-Dichtungen von ihm, denn der untergelegte Text war nichtssagend, die selbst in Copien — mancher Schauspieler nach ihm gab mit Glück den armen Poeten — uns noch erfreuen. In „Garrick"*) setzt dieser französischen Schauspielern aus einander, daß die französische Bühne es auf glänzenden Schein anlege, die englische auf ergreifende Wahrheit. Da diese ihm nicht beipflichten wollen, so ergreift er ein Bettkissen; sie lächeln als er es als ein Kind auf den Arm nimmt und an die Brust drückt, aber sie hören aufmerksam zu, da er mit ihm spricht, tändelt und ihm liebkos't, sie empfinden rührende Theilnahme an dem, was er ihm sagt und beschreibt, als er sich ans Fenster gestellt hat und ihm dies und jenes zeigt, mit der Lebhaftigkeit des glücklichen Vaters wächst das Vergnügen der Zuhörenden, aber jener voll zu großen Eifers beugt sich hinaus und läßt — das freundliche Wort wird in seinem Munde plötzlich ein furchtbarer Schrei — das Kind fallen, mit Grausen blickt er nach, um sich ihm nachzustürzen, im Blick des Entsetzens verräth er, daß es um den Liebling geschehn ist und mit einem fürchterlichen Ach sinkt er vor dem Fenster als Leiche zusammen. Die Fremden theilen seinen Schmerz und Schrecken und eilen dem Unglücklichen zu Hülfe. „Das ist Spiel" sagt Garrick, springt auf, um in größter Ruhe das Gespräch fortzusetzen. Das war Spiel, das die Zuschauer bis zur obersten Galerie hinauf dieselbe Gefühls-Scala durchmachen ließ, die die französischen Schauspieler durch ihr Benehmen sollten erkennen lassen. — Der alte Poet, der sich kläglich von Gelegenheitsdichterei nährt, hat in bescheiden kindlichem Wesen, nachdem er den Schmerz der Entbehrung überstanden, sich ein innerlich reiches Leben gewahrt. Ungeachtet der eingefallenen Züge hat er ein wohlthuendes liebenswürdiges Ansehn, die Weltlust ficht ihn ihm selber lächerlich in der Begierde an, mit der er sich über ein ihm gebotenes leckeres Mahl hermacht, in der Zutraulichkeit, mit der er dem Mädchen sein Leben des Breiteren erzählt und seine Schwächen und Vergehungen nicht verbirgt, an die er sich wenn auch reuig, doch gern erinnert. Man kannte das sentimental langweilige Stück nicht wieder, so hoch stand der Schauspieler über dem Dich-

*) „Dramatisches Gemälde in 1 Aufzuge."

ter. — Wenn Devrient lebenswahre Karikaturen in größter Mannichfaltigkeit im „das Blatt hat sich gewendet" von Schröder, „Er mengt sich in Alles" von Jünger, „Mißverständnisse" von Steigentesch, „Künstlers Erdenwallen" von J. v. Voß, in den „Drillingen" besonders als der Bruder Meißner, den „beiden Billets", im „Schauspieler wider Willen", als Fips und als Elias Krumm, im „Hund des Aubri" (Posse) vorführte, so bewährte er mehr als in allen den Meister als „der Geizige." Diese Dürre und berechnende Kälte, mit der er mit bleichen Lippen einen trocknen Kuß giebt, bei der Umarmung die Herzlichkeit abweist, damit der Rock nicht durch Reibung Schaden nehme, war die untrügliche Schauseite der bis auf eine Regung, bis auf die Liebe zum Besitz, eingestorbenen Seele.

Bei genügenderer Unterstützung haben sich ohne Zweifel seine Leistungen in Danzig bei weitem besser ausgenommen. Nachdem Devrient Ende Augusts 1818 zweimal gespielt hatte, gab er dort im October einen ähnlichen Rollencyclus. Außer den meisten genannten Stücken kamen hier noch vor: „Don Carlos" (Philipp II.) „Graf Benjowski" (Stepanoff), „Stille Wasser sind tief" (Wallen), „die beiden Klingsberge" (der Vater), „Mißtrauische Liebhaber" von Brezner, „Aussteuer" von Iffland, „Jurist und Bauer" (Grübler), „die Zerstreuten", „die Tochter Pharaonis."

Die Aufnahme, die er in Danzig gefunden, stimmte ihn überaus günstig und er genügte gern der Einladung, die A. Schröder an ihn richtete. Am 25. März 1821 erschien er wieder in Danzig und fand ein noch geeigneteres Personal, besonders gern spielte er mit Dem. Weinland und ihrem nachmaligen Gatten Laddey. Die Stücke in denen er noch nicht gesehn worden, waren „Heinrich IV." (Falstaff), „Don Gutiere oder der Arzt seiner Ehre", „Haus Barcellona" von Rud. v. Bergen (nicht Ad. Bergen), „Gustav Wasa" (Christian), „Philippine Welser" von Zernecke, „Hausfrieden", „Spieler", „Dienstpflicht" (Baruch) *),

*) Als einst in diesem Stück Devrient mit Eßlair, der den Dallner gab, zusammen spielte, so äußerte ein Fremder, er bereue es nicht wegen eines solchen Genusses eine Reise von 60 Meilen gemacht zu haben.

„Schachmaschine" (Balken), „Hausdoctor" von Ziegler, „Freimaurer", „Nachtwächter", „Unterbrochene Whistpartie", „Vorlegeschloß" von A. v. Thale, „Hottentottin", Vaudeville von Tenelli.

Cumberlands Jude, den er auch diesmal spielte, war Devrients letzte Rolle auf dem Berliner Hoftheater, deren Zierde, wie sich der General-Intendant v. Reedern in der Todes-Anzeige ausdrückte, er seit 1815 gewesen. Dreißig Tage nachher war Devrient nicht mehr. Er starb 48 Jahre alt 1832.

Mit seiner Kunst war niemand freigebiger als der Komiker Albert Wurm, der, nachdem sein Verhältniß mit der Hofbühne in Berlin gelöst war, überall in Deutschland und in Rußland ununterbrochen Gastrollen gab, aber da er Erkleckliches sich zusammengespielt, des Spieles genug hatte und viele Jahre vor seinem Tode ruhte. Ein Jahr älter als Devrient überlebte er ihn um zwei Jahre. Wurm war Bedienter, dann Schneider gewesen, als solcher wurde er mit Schauspielern bekannt und auf seine gute Tenorstimme aufmerksam gemacht. Er bildete sich zum Opernsänger aus und in kleinen Wandertruppen gab er den Belmonte und Murney. Sein komisches Talent erhielt aber bald die Vorhand und der Beifall, den er für den an allen Orten von ihm gegebenen Plumper fand, in „Er mengt sich in Alles" entschied seine Laufbahn und seinen Ruf. Daß er neben dem weidlich karikirenden Spiel auch durch seinen Gesang und seine groteske Tänze Ansprüche befriedigen konnte, gab ihm einen großen Vorzug vor vielen Bussoni. Die originellste seiner Darstellungen war wohl der Lorenz (im französischen Stück heißt er Jocoisse) im „Hausgesinde". Die Art, wie er unverschämt dem helfernden Herrn immer widerspricht, wie er verhöhnend die rechte Hand in flatternder Bewegung auf den Rücken legt, wie er nicht verlegen, als ein entwendetes Ei in seiner Rocktasche gefunden wird und zwar gekocht, das er eben vom Hofe aufgenommen haben will, mit ergötzlicher Mimik dies dadurch erklärt, daß er beim Gange in den Keller den Rockschooß vor dem flackernden Licht gehalten, wie er seinen Scherz mit dem aus dem Käfig gelassenen Vogel treibt, mit dem Metzelchen schön thut, bis dieses aus dem offenen Fenster entrinnt, er ihm nacheilt, aber vorsichtig das Fen-

ſter vorher ſchließt, damit der Flüchtling, den er vom Baum herablangen will, nicht etwa zum Schabernack wieder ins Zimmer zurückfliegt, wie er eine Flaſche koſtet, die nicht für ihn hingeſetzt iſt, und er mit ſchlotternden Beinen die trügliche Signatur ſchreckensblaß buchſtabirt G-i-i-i-ſtſt. Der Königsberger Porſch, als Wurm 1819 in Riga ſpielte, rühmt dem von ihm hachgeſchätzten Komiker nach: „nie weicht er vom Sittlichen ab und Uebertreibung iſt ihm fern.“ Allein Wurm wählte Farcen, die ſo Uebertriebenes vorſchrieben, daß die Zugaben kaum noch befremden konnten, wenn er ſich ſtatt Lakai Lewkoi nannte, als Trufſaldino an der Frescoſſee Geſchmack fand, als Crispin in der Verkleidung der Schweſter von Prag den abenteuerlichen Tod der vier Ehemänner in eigenthümlicher Ausſchmückung vortrug. Vortrefflich war er als Jacob in „Unſer Verkehr“ und das Spiel reizte durch das Neben-Intereſſe wenigſtens eben ſo ſehr als an und für ſich, weil das Stück für den Künſtler in Berlin nicht weniger verhängnißvoll geweſen, als „Don Juan“ für Fiſcher. In vielen Rollen traf er mit Unzelmann zuſammen und in Danzig und Königsberg konnte man einen Vergleich ziehn im Bürgermeiſter Staar, im Thomas im „Geheimniß“ u. a. m. auch mit Devrient verſuchte er ſich zu meſſen und ſelbſt in Luſtſpielen, die ein mehr gehaltnes Weſen verlangen, als Wallen in „Stille Waſſer ſind tief“, als die drei Ferdinande, als Jude. Neben der charakteriſtiſchen Figur in „Er mengt ſich in Alles“ ſpielte er für die, die das ſtark Aufgetragene lieben, das Devrient verſchmähte, mit Erfolg im „argwöhniſchen Liebhaber“, „im Hausdoctor“, in den „beiden Billets“, im „Schauſpieler wider Willen.“ Selten trat er in Opern auf. In den „Dorfſängerinnen“ gab er den Marco.

Wurm befand ſich in Königsberg zu Beinhöfers Zeit im September 1814. Im J. 1819 ſpielte er in Danzig im Januar, n Königsberg im Februar und März, worauf er ſich nach Riga begab.

Aus der damaligen Verſunkenheit, wie ſie geſchildert iſt, die Bühne in Königsberg emporzubringen, daran mußte vorläufig der unternehmendſte Geiſt verzweifeln. Der ſanguiniſche Eifer, mit dem man ſich nach ihrer Leitung riß, hatte ſich gelegt. Als nach

Döbbelins Zeit im Lauf des nächsten Monats noch keine Meldung erfolgte, so wurde das Theater von den Actionnairen förmlich ausgeboten. In einer Anzeige vom 1. Juni 1819 werden ersucht „die Herren Theater-Unternehmer ihre Bedingungen wissen zu lassen. Die jährliche Miethe des bequem 1500 Zuschauer fassenden Theaters ist unabänderlich 2000 Thlr. mit Inbegriff des darin befindlichen Concertsaales, der dazu gehörigen Decorationen, einer kleinen Garderobe" u. s. w. Der Nothruf fand lange keinen Wiederhall. Hüray entschloß sich endlich im October die undankbare Mühe über sich zu nehmen; aber ohne wesentlich das Uebel zu bessern, bereitete er sich den eignen Untergang. Die Vereinigung der beiden Theater unter einen Director führte nicht, wie man gehofft hatte, zum Heile, vielmehr zur Entfremdung vom Theater-Genuß, so daß Ad. Schröders Nachfolger das umfassende Privilegium wieder aufgab, indem er durch die Theilung des Reichs keineswegs verlor *). — Das Streben durch

*) Um das Theaterwesen in allen Erscheinungen zu betrachten, wäre noch mancherlei der Berücksichtigung werth, wie die kleineren Gesellschaften, welche schon damals einzelne Gegenden fleißig durchzogen, und die Schulcomödien, die noch nicht ganz aus dem Gebrauch gekommen waren; jene vermehrten sich mit jedem Jahre und diese gewannen neue Beschützer, selbst in protestantischen Schulen. Die Gesellschaften, die oft noch Comödianten-Banden genannt wurden, waren einander so ähnlich, daß man alle kennt, wenn man eine gesehn hat. Eine Truppe, die wiederholt in Rastenburg, Lyk und Bartenstein spielte, hatte zum Director zuerst einen Schauspieler Brand, dann Bärenfeld aus Königsberg und zuletzt Krüger. Sie bestand aus etwa drei Familien. Die kleinsten Stücke, wie „die Beichte" gelangen am besten, aber die Zuschauer verlangten große und es wurde „Menschenhaß und Reue" und „Abällino" in Schick gebracht, ja sogar große Opern wie „die Zauberflöte." Es fehlte an Allem. Die Bühne in Rastenburg war in früherer Zeit in der Einfahrt einer Schenke, dann im Amtshause. Die Vorstellungen gewannen mit einen Reiz dadurch, daß man den Leuten keine Verlegenheit anmerkte, wo sich Verlegenheiten aller Art herausstellten Die Garderobe-Stücke wurden kurz vor dem Anfang noch zusammengeliehen und es hatte Interesse, des Onkels Weste und der Tante Shawl mitspielen zu sehn. Was nicht gesungen werden konnte, wurde gesprochen, das Lange ins Kurze, das Ernste ins Kurzweilige gezogen schon durch die merkwürdigen Auslassungen von Hauptszenen, wenn es an der nöthigen Zahl von Darstellern fehlte. Das Orchester war der Musikus, dem ein Paar musikalische Handwerker für etliche Freibillete Beistand leisteten. Unter den kleinen Truppen

Darbietung des Neuen und Neueſten das Publikum in immerwährender Spannung zu erhalten, bringt Abſpannung zuwege, es hat die geordneten Bühnen-Verhältniſſe aufgehoben und die Kunſt untergraben. Wenn dieſes Streben in unſerer Zeit, wie die Erfahrung vieler Jahre nun lehrt, anſtatt die Bühne aufzulöſen, ihr Beſtand gegeben zu haben ſcheint, ſo kann deſſen ungeachtet das Bemerkte nicht als Unwahrheit zurückgewieſen werden, ſo lange nicht für Schauſpiel das fremde Wort Spectacles eingebürgert wird.

Sind im Verfolge dieſer Geſchichte mehrfach die Punkte hervorgehoben, die das Gedeihen des Theaters zu bedingen oder ſeiner Würde zu gefährden ſcheinen, ſo möge es erlaubt ſeyn, ſchließlich einige Wünſche in Betreff der Provinzialbühnen auszuſprechen.

So wenig das Centraliſiren der Kunſtintereſſen jetzt an der Tagesordnung iſt, daß nämlich die Hauptſtadt allen Lichtſtoff in ſich aufnimmt und ihn den kleineren Städten ganz entzieht, ſo dürfen dieſe nicht klagen, wenn jene bevorzugt wird, um ſo weniger wenn ſie einen theilweiſen Mitgenuß geſtattet. Der Kunſtverein in Königsberg verdankt ſeine Bedeutſamkeit großentheils dem Umſtande, daß ihm huldreich die koſtbarſten Bilder zu den Ausſtellungen anvertraut wurden. Eine ähnliche Gunſt müßte auch den Theatern in Danzig und Königsberg zu Theil werden, woraus ihnen eine wohlthätigere Hülfe erwüchſe als etwa aus einem jährlichen, königlichen Zuſchuß. Mögen für die größten Gehalte die größten Künſtler für die königlichen Schauſpiele in Berlin gewonnen werden, aber möge jeder der angeſeheneren unter den Kontrakt-Verbindlichkeiten auch die unterſchreiben, in einem Jahre in zwei Sommermonaten unentgeltliche Gaſtvorſtellungen in Danzig und Königsberg zu geben. Die jetzt erzielte glänzende Einnahme iſt trüglich wegen des zu entrichtenden Hono-

iſt die von Bernhard Seibt, F. W Räder zu nennen, die, ſowie die von Köhler, 1817 und 1820 Vorſtellungen in Elbing gaben.

Eine Schulkomödie, die im Barocken nichts denen des 17. und 18. Jahrhunderts nachgab, veranſtaltete in Elbing, wo einſt dieſelben ſehr geliebt wurden, E. G. Graff 1807 und lud zu ihr durch ein Programm ein, das als Curioſität aufgehoben zu werden verdient.

rars an den Künſtler und der Leere des Hauſes nach ſeinem Abſchiede. Bei einer beſtimmten Folge der Allerhöchſten Orts gewährten Gaſtvorſtellungen könnte von der Direction die Tafel gehörig bereitet werden, an der der fremde Schauſpieler unter paſſenden Spielgenoſſen den Ehrenplatz einzunehmen hat. Er würde vorleuchten, wenn auch nicht wie bis dahin im Hochrelief aus dem flachen Grunde vortreten und anſtatt Licht auf der Szene zu verbreiten, durch Schlagſchatten alle Harmonie zerſtören. Das gegenſeitige Sich-in-einander-Finden würde erſt der Geſellſchaft die Möglichkeit gewähren vom Gaſtſpieler zu lernen, der nun meiſt in überraſchender Erſcheinung ſie nicht zu ſich ſelber kommen läßt.

In Königsberg befinden ſich jetzt im Gebäuſe deſſelben Tempels zwei Theater und die Einrichtung hat ſich längſt bezahlt gemacht. Bei der Erfahrung, daß ſich nicht eine Bühne leidlich erhalten kann, klingt das Verlangen nach zwei Bühnen auffallend. Nur dadurch, daß jedem eine beſondere Beſtimmung gegeben wird, können ſie das Beſte der Kunſt fördern. Jetzt wird im großen Theater ſelbſt das kleinſte Luſtſpiel und im kleinen bisweilen eine große Oper („die Regimentstochter") gegeben. Das große müßte aber die höheren Vorſtellungen vorführen, vorzugsweiſe Opern und Tragödien, das kleine als Volkstheater vorzugsweiſe Poſſen und Vaudevilles, die erſten Sänger und ein Paar der erſten Schauſpieler dürften nur im großen auftreten, im kleinen nur der für daſſelbe angeſtellte Grottesk-Komiker. Die anderen Kräfte wären für beide Theater zu verwenden. Zwei Regiſſeure leiteten die Darſtellungen des großen, die Oper und das Drama, ein dritter Regiſſeur, ein Komiker, die des kleinen Theaters. Eine Unterordnung wird auch hier nothwendig ſeyn und der letzte Regiſſeur, der gewöhnlich das kleinſte Perſonal beanſprucht, wird in Vertheilung der Rollen die dritte Stimme haben. Die große Zahl von Mitgliedern, die heut zu Tage erforderlich iſt, kann nur in der Weiſe den rechten Nutzen bringen, daß indem zu verſchiedenen Preiſen Verſchiedenes den Schauſpielfreunden auf einmal dargeboten wird, ſie durch häufigeres Auftreten zur Gewinnnng größerer Einnahme mitwirkt. Es ſchadet dem Schauſpieler ungleich weniger, wenn er jeden Abend in einem alten Stück, als wenn er in jeder Woche in einem neuen ſich zeigen muß. Die kleineren Bühnen werden mehr der Wiederholun-

gen erfordern und eine größere Sicherheit das Spiel des Einzelnen und das Gesammtspiel begleiten. Die Einrichtung des kleinen Theaters, wenn auf ihm kein Schauspiel stattfindet, wird oft zur Miethe verlangt werden von Taschen- und Puppenspielern, Seiltänzern u. s. w. und der Director wird so die Leute zinspflichtig machen, die ihm sonst die Einnahme kürzen, worauf beim Bau besondere Rücksicht zu nehmen ist.

Es hat sich nicht als praktisch dargethan, daß das Theater in Königsberg geschlossen ist, während in Danzig gespielt wird und umgekehrt. Zwei Directionen sind nothwendig, aber zweckmäßig dürfte es seyn, wenn die Concession beiden in der Art ertheilt wird, daß die eine in den gerad-, die andere in den ungeradzahligen Jahren in Danzig und in Königsberg sich aufhält und in gleicher Weise abwechselnd die eine die westpreußischen kleineren Städte, die andere die ostpreußischen und littauischen besucht. Es läßt sich annehmen, daß dadurch ein furchtbarer Wetteifer sich zwischen den beiden Gesellschaften entzündet, daß Stücke, die in der einen Stadt keine Zuschauer mehr versammeln, in der andern wieder gefallen, daß die Directoren die Schauspieler länger fesseln werden, nicht fürchtend, die veränderungssüchtige Welt sehe sich so schnell an ihnen überdrüßig, daß Vortheile und Nachtheile an dem einen und andern Orte sich ausgleichen und daß die Kosten der Uebersiedelung sich durch den Reiz der Wiederkehr nach längerer Trennung vollständig eintragen.

Nach dem Bau der Ost-Eisenbahn kommen die Vorschläge möglicher Weise zu spät, die auch im Theatralischen eine neue Ordnung der Dinge schaffen kann. Nicht zwei, sondern eine ganze Reihe von Directionen treten künftig vielleicht in der Art in Verband, daß sie mit ihren Truppen in einem bestimmten Turnus unmittelbar nach einander die Provinzialbühnen besuchen. Das Reisen verliert durch die schnelle Beförderung das Mühselige, indem nur für kurze Zeit die künstlerische Thätigkeit der Gesellschaft unterbrochen wird und ihr Eintreffen mit Sicherheit angegeben werden kann. Das Mitführen einer eigenen Garderobe, mancher Decorationsstücke setzt sie in Stand, dem immer neuen Publikum etwas ganz Neues vorzuführen. Möge das ganz Neue alsdann sich auch stets als ein neues Ganzes darstellen!

Inhalt.

Seite

Vorwort.

Erste Abtheilung.

Die Anfänge des Theaters bis zur Zeit des Kurfürsten Georg Wilhelm.

Die Gaukler. Die Fastnachtsspiele. Die Schulcomödien. Die ersten Comödiantenbanden 5

Beilage. Die englischen Comödianten in Preußen . . . 53

Zweite Abtheilung.

Die gelehrte Bühne der praktischen gegenüber bis zur Zeit Friedrichs II.

Die Nachahmer der schlesischen Dichterschulen. Die ersten Theater-Prinzipale 61

Beilage. Lustspiel und Schäferspiel aus dem 17. Jahrhundert 137

Dritte Abtheilung.

Widerstreitende Reformbewegungen auf dem Theater bis zur Zeit des Hubertsburger Friedens.

Die Dichter Gottsched, v. Hippel. Die Theater-Directoren Schönemann, Ackermann, Schuch 142

Beilage. Fünf Comödienzettel zwischen 1742—1777 . . . 280

Vierte Abtheilung.

Begründung eines deutschen National-Theaters in der letzten Regierungszeit Friedrichs II.

Schauspiel- und Opernbichter-Jester. Theater-Directrice Caroline Schuch 289

Seite

Fünfte Abtheilung.

Weitere Ausbildung des National-Theaters während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II.

Die Componisten F. L. Benda und Reichardt. Theater-Direction der Geschwister Schuch 419

Beilage. Geschichte des Lustspiels: „Der reisende Student“ 515

Sechste Abtheilung.

Höchste Blüte des darstellenden Theaters vor den Freiheitskriegen.

Dramatischer Dichter Werner. Das Theater in Danzig unter Bachmann, das in Königsberg unter Steinberg 526

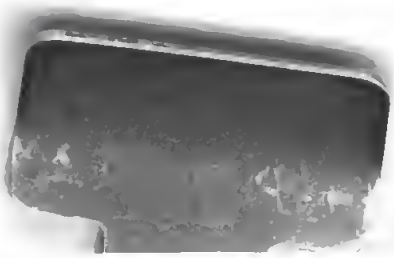
Siebente (druckirrthümlich Sechste) Abtheilung.

Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Friedrich Wilhelms III.

Unter vielen Directionen die von Hürath, von der Hendel-Schütz, von v. Kotzebue und von A. Schröder 682

Druckfehler.

Seite	6	Zeile	4	von	unten	statt jaculatori	lies: joculatori
»	8	»	letzte	»	»	» Bewegung	» Bewegungen
»	22	»	4	»	»	» Löbenichtschen	» Kneiphöfischen
»	73	»	10	»	oben	» Domkirche	» Domschule
»	130	»	3	»	unten	» Monantes	» Menantes
»	161	»	14	»	»	» sind	» sind
»	186	»	12	»	oben	» Süzets	» Süjets
»	313	»	10	»	»	» Bühne	» Bühnen
»	317	»	5	»	»	» Liebhaber-Theatern	» und Liebhaber Theatern
»	375	»	9	»	unten	» Lenassa	» Lanassa
»	436	»	12	»	»	» Großherzogin	» Herzogin
»	441	»	16	»	oben	» bewirkt	» mitbewirkt
»	444	»	13	»	»	» Birch-Pfeifer	» Birch-Pfeiffer
»	445	»	10	»	»	» Heyne	» Heine
»	462	»	12	»	unten	» H. Weber	» B. A. Weber
»	463	»	10	»	oben	» Pär's	» Boyeldieu's
»	463	»	17	»	»	» Männer	» Weiber
»	479	»	17	»	»	» Vaters	» Vorgängers
»	487	»	4	»	unten	» Johann	» Adolph
»	513	»	6	»	»	» Werthen	» Werther
»	593	»	1. 5. 8	»	oben	» 1806	» 1807
»	621	»	12	»	»	» Stadtrath	» Commerzienrath



Digitized by Google